



Universidades Lusíada

Bártolo, Carlos Humberto Mateus de Sousa, 1968-

O Secretariado da Propaganda Nacional e a construção de um gosto através da pesquisa etnográfica

<http://hdl.handle.net/11067/6102>

<https://doi.org/10.34628/mv5a-8427>

Metadados

Data de Publicação

2021

Resumo

O presente texto corresponde ao segundo capítulo da tese de doutoramento em Design " 'É uma casa portuguesa, com certeza! É, com certeza, uma casa portuguesa!': Desenho de Interiores e de Mobiliário, o lar português divulgado pelo SPN/SNI (1933-1949)". Nele analisa-se como a política cultural desenvolvida pelo SPN se apropriou, durante a década de 1930, de estudos etnográficos existentes, ou por si desenvolvidos, de forma a consubstanciar um conceito de identidade que na década seguinte promover...

The present text corresponds to the second chapter of the PhD thesis in Design " 'It's a Portuguese house, for sure! It is, for sure, a Portuguese house!': Interior and Furniture Design, the Portuguese Home promulgated by the SPN/SNI (1933-1949)". It analyses how the cultural policy developed by the National Propaganda Bureau during the 1930s appropriated, existent ethnographic studies, or developed by it, to substantiate a concept of identity that, a decade later, would promote the emergence of ...

Palavras Chave

Arte e o Estado - Portugal, Portugal - Política cultural, Decoração de interiores - História - Portugal - Século 20, Design de mobiliário - História - Portugal - Século 20, Portugal - Política e governo - 1933-1974

Tipo

article

Revisão de Pares

Não

Coleções

[ILID-CEJEA] Polis, s. 2, n. 04 (Julho-Dezembro 2021)

Esta página foi gerada automaticamente em 2025-05-17T10:03:04Z com informação proveniente do Repositório

O Secretariado da Propaganda Nacional e a construção de um gosto através da pesquisa etnográfica

The National Propaganda Bureau and the establishment of a taste through ethnographic research

Carlos Bártolo

Professor da Universidade Lusíada - Lisboa

E-mail: 13000542@edu.ulusiada.pt

ORCID: 0000-0002-8140-6330

DOI: <https://doi.org/10.34628/mv5a-8427>

Resumo: O presente texto corresponde ao segundo capítulo da tese de doutoramento em Design “‘É uma casa portuguesa, com certeza! É, com certeza, uma casa portuguesa!’: Desenho de Interiores e de Mobiliário, o lar português divulgado pelo SPN/SNI (1933-1949)”. Nele analisa-se como a política cultural desenvolvida pelo SPN se apropriou, durante a década de 1930, de estudos etnográficos existentes, ou por si desenvolvidos, de forma a consubstanciar um conceito de identidade que na década seguinte promoveria o aparecimento de um estilo decorativo que sustentava os ideais do regime.

Palavras-chave: Arte e Estado; Propaganda; Política cultural; Etnografia; Design.

Abstract: The present text corresponds to the second chapter of the PhD thesis in Design “‘It’s a Portuguese house, for sure! It is, for sure, a Portuguese house!’: Interior and Furniture Design, the Portuguese Home promulgated by the SPN/SNI (1933-1949)”. It analyses how the cultural policy developed by the National Propaganda Bureau during the 1930s appropriated, existent ethnographic studies, or developed by it, to substantiate a concept of identity that, a decade later, would promote the emergence of a decorative style supporting the regime ideals.

Keywords: Art and state; Propaganda; Cultural policy; Ethnography; Design.

“Cantiga da Rua”¹

*Cantiga da rua, das outras diferente,
Nem minha, nem tua, é de toda a gente.*

*Cantiga da rua, que sobe, flutua, e não se detém,
Inconstante e louca, vai de boca em boca, não é de ninguém.*

*Cantiga da rua, veloz andorinha,
Não pode ser tua e não será minha.*

*Cantiga da rua, jamais se habitua aos lábios de alguém,
Vive independente, é de toda a gente, não é de ninguém*

[...]

*Cantiga da rua, que sobe, flutua, e não se detém,
Inconstante e louca, vai de boca em boca, não é de ninguém.*

*A cantiga popular, ao passar,
Todos a julgam banal, e afinal*

*Vai sorrindo à própria dor, dizendo, em trovas de amor,
O seu destino fatal.*

*Cantiga da rua, das outras diferente,
Nem minha, nem tua, é de toda a gente.*

*Cantiga da rua, que sobe, flutua, e não se detém,
Inconstante e louca, vai de boca em boca, não é de ninguém.*

Coro:

*Cantiga da rua, das outras diferente,
Nem minha, nem tua, é de toda a gente.*

*Cantiga da rua, que sobe, flutua, e não se detém,
Inconstante e louca, vai de boca em boca, não é de ninguém.*

*[A pobreza é mais feliz, porque diz
Em voz alta o seu pensar, a cantar;*

*E é à rua que ela vai, como fora à própria mãe,
As suas mágoas contar.]*

Temos uma fisionomia singela, somos um povo que vive ainda numa fase virgiliana, pastoral. E Salazar é bem o pastor desse povo bom e simples... (António Ferro em Voz, 1943)

1. O Secretariado da Propaganda Nacional

No Portugal do Estado Novo, à semelhança do que sucedeu em regimes similares, a ideologia não foi apenas enunciada, mas posta em prática servindo de guia de orientação política e, mais importante ainda, como doutrina para a regeneração do povo e da nação. A explanação dessa doutrina seria realizada através de um conjunto de organismos especialmente criados pelo regime para cumprir a função de propaganda e persuasão onde “a ideologia não mais seria enunciado programático; deveria obstinadamente procurar a realidade, saindo de si e impregnando as práticas” (Ó, 1999, p. 50). Esta

¹ Transcrição da canção *Cantiga da Rua* interpretada por Milú no filme *O Costa do Castelo* (Duarte, 1943). A última estrofe, não cantada no filme, existe, porém, na versão gravada em disco (Milú, [1943?]).

No filme, a personagem representada por Milú, Luisinha, interrompe, durante um baile de fantasia, a prestação musical da sua adversária passional pelo coração do galã, D. Isabel de Vila-Chã e Castelar (interpretada por Teresa Casal). Enquanto D. Isabel, vestida de Maria Antonieta, cantava uma versão operática, e algo histrionica, de *Sonho de Amor*, Luisinha – alterando o seu disfarce medieval de Julieta para um traje popular, Juliana – a talho de foice, em acto combinado com a orquestra, começa a cantar a *Cantiga da Rua* humilhando a ‘inimiga’, que foge, levando todos os convidados da festa a cantarem com ela e transformando o baile da alta sociedade num mais divertido arraial popular.

atitude parecia preconizar uma atitude totalitarista por parte do regime, situação estranha lembrando a repulsa de Salazar, várias vezes mencionada, por estas relações de poder com as massas.

De todos os organismos criados², aquele que definitivamente teve como tarefa primordial a difusão da ideologia foi o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN/SNI³), criado em 25 de Setembro de 1933 e oficialmente apresentado a 26 do mês seguinte. No decreto-lei que o criava justificava-se a sua necessidade,

Considerando que todos os países novos ou renascentes têm sentido a necessidade de organizar e centralizar a propaganda interna e externa da sua actividade;

Considerando que os serviços dessa

2 Foi durante a década de 1930, sob o efeito da afirmação dos regimes ‘fascistas’ por toda a Europa – alternativa ao ideais liberais e à ameaça bolchevique – e da pressão ameaçadora sentida pela proximidade do conflito civil espanhol, que, ultrapassando os limites conservadores do regime, se formaram diversas organizações de mobilização e inculcação ideológica de inspiração ‘fascizante’: a Acção Escolar Vanguarda (1933-36), as Casas do Povo e dos Pescadores (criadas a partir de 1933), a Fundação Nacional para a Alegria do Trabalho (1935-1974), a Mocidade Portuguesa (1936-1974) e a Feminina (1937-1974), a Legião Portuguesa (1936-1974) e a Obra das Mães para a Educação Nacional (1936-1975). Muitas destas organizações viram a sua força institucional ser diminuída, pelo regime, no pós-guerra, consequência do fim da Segunda Guerra Mundial com a vitória das ‘democracias’.

3 Em Fevereiro de 1944 o organismo passou a denominar-se *Secretariado Nacional de Informação e Cultura Popular*, integrando valências mais abrangentes que a inicial propaganda e que, em parte, já tinham sido incorporadas no organismo.

O Secretariado da Propaganda Nacional, os serviços de turismo, os serviços de imprensa, em que serão integrados os serviços de censura, os serviços de exposições nacionais ou internacionais não atribuídos por providência especial a qualquer outro organismo e os de radiodifusão serão concentrados num Secretariado Nacional de Informação e Cultura Popular, dependente da Presidência do Conselho. (Decreto-Lei N° 33:545, 1944)

Tomaria o nome definitivo de *Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo* “abreviadamente [...] designado por Secretariado Nacional de Informação” (Decreto-Lei N° 34:133, 1944) com a definição da sua organização.

Para facilitar o entendimento utiliza-se neste texto o acrónimo SPN/SNI ou simplesmente *Secretariado* para referir o organismo em qualquer uma das suas fases.

propaganda, nos estados modernos, são tam necessários e fundamentais que por vezes se chega com eles a formar um Ministério que lhes seja exclusivamente dedicado;

Considerando que Portugal é o único país que não tinha resolvido ainda êsse problema, deixando entregues as diversas manifestações da nossa actividade ao sabor das paixões nacionais e internacionais;

Considerando que urge, para complemento da indiscutível obra de resurgimento já realizada, integrar os portugueses no pensamento moral que deve dirigir a Nação;

[sendo das suas competências]

Art. 2.º Ao Secretariado incumbe a direcção e superintendência da Propaganda Nacional interna e externa, competindo-lhe, como órgão central dos serviços de propaganda, coordenar toda a informação relativa à acção dos diferentes Ministérios, de modo que, pela sua organização sistemática e oportuna difusão, possa evidenciar-se, no País e no estrangeiro, o espírito de unidade que preside à obra realizada e a realizar pelo Estado Português. [...]

Art. 4.º Compete essencialmente à secção interna:

a) Regular as relações da imprensa com os poderes do Estado;

b) Fomentar a edição de publicações que se destinem a fazer conhecer a actividade do Estado e da Nação Portuguesa;

c) Organizar um serviço de informação da acção desenvolvida pelos diferentes serviços públicos na parte que interesse à Propaganda Nacional;

d) Servir permanentemente como elemento auxiliar de informação dos respectivos Ministérios;

e) Organizar manifestações nacionais e festas públicas com intuito educativo ou de propaganda;

f) Combater por todos os meios ao seu alcance a penetração no nosso País de quaisquer ideas perturbadoras e dissolventes da unidade e interêsse na-

cional;

g) Estimular, na zona da sua influência, a solução de todos os problemas referentes à vida do espírito, colaborando com os artistas e escritores portugueses e podendo estabelecer prêmios quo se destinem ao desenvolvimento de uma arte e de uma literatura acentuadamente nacionais;

h) Utilizar a rádio-difusão, o cinema e o teatro como meios indispensáveis à sua acção.

Art. 5.º Compete essencialmente à secção externa:

a) Colaborar com todos os organismos portugueses de propaganda existentes no estrangeiro;

b) Superintender em todos os serviços oficiais de imprensa que actuem fora do País;

c) Promover a realização de conferências em vários centros mundiais por individualidades portuguesas e estrangeiras; fortalecer o intercâmbio com os jornalistas e escritores de grande nomeada; elucidar a opinião internacional sobre a nossa acção civilizadora e de modo especial sobre a acção exercida nas colónias e o progresso do nosso Império Ultramarino; promover a expansão, nos grandes centros, de todas as manifestações da arte e da literatura nacionais. (Decreto-Lei n° 23:054, 1933)

Dependendo directamente da alçada do Presidente do Conselho, o organismo oficial português encarregado da propaganda surgiu assim seguindo exemplo de congéneres estrangeiros. A menção a ‘Ministérios’ formados nos estados modernos, existente no texto do decreto-lei, referir-se-ia possivelmente ao *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* [Ministério da Educação Popular e Propaganda, conhecido pela sua abreviação *Propagandaministerium*] de Joseph Goebbels, criado em Março desse mesmo ano⁴. No texto da

4 Na União Soviética desde Agosto de 1920 que existia o *отдел агитации и пропаганды/odel agitatsii i propagandy* [Departamento de Agitação e Propaganda, habitualmente abreviado para *Agit-Prop*], organismo

lei que criava o organismo nacional estava realçada a importância da sua existência para um estado moderno – como Portugal se considerava – definindo-se também os seus vastos campos de acção: a abrangência territorial, dentro e fora das fronteiras nacionais; o alcance das suas funções informativas, quer interna quer externamente à própria estrutura do regime; e a tarefa de fomento e difusão da ideologia oficial através de diversas acções, defendendo simultaneamente a pátria de quaisquer ameaças “perturbadoras e dissolventes da unidade e interesse nacional”⁵ (op. cit.). Para tal deveria o SPN/SNI utilizar todos os meios colocados ao seu dispor destacando-se, no decreto, especialmente aqueles que o modernizante progresso científico desenvolvera – rádio e cinema – mais uma vez subentendendo-se aqui a dupla identidade do regime⁶.

No discurso inaugural, Salazar mencionaria a tarefa informativa do SPN/SNI sobre o que decorria política, económica e socialmente no país, como essencial para o esclarecimento sobre a obra do regime.

Grande missão tem sobre si o Secretariado, ainda que só lhe toque o que é nacional, porque tudo o que é nacional lhe há-de interessar. Elevar o espírito da gente portuguesa no conhecimento do que realmente é e vale, como grupo étnico, como meio cultural, como força

do Comité Central do Partido Comunista. Estranhamente na Itália de Mussolini, regime que desde cedo intensamente usara métodos propagandísticos para a sua divulgação e implantação, só em Setembro de 1934 viria a ser criado um organismo oficial autónomo – seguindo o exemplo alemão – com a transformação da estrutura já existente no regime, o *Ufficio stampa della presidenza del Consiglio* [Gabinete de Imprensa da Presidência do Conselho] dirigido pelo genro de Mussolini, Galeazzo Ciano, em *Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda* [Sub-secretariado para a Imprensa e Propaganda], passando em Janeiro de 1935 a *Ministerio per la Cultura Popolare* [Ministério para a Cultura Popular, conhecido pela sua abreviação *Miniculpop*] (Santomassimo, 2005).

5 Subentendendo-se aqui a tarefa da censura que ficaria sob a sua alçada.

6 A progressiva utilização de acrónimos ou abreviaturas para a designação destes organismos (neste caso *SPN*, mais tarde *SNI*), era também óbvia manifestação da modernidade destes organismos nas suas metodologias, técnicas e no fascínio pelas novas tecnologias como rápidos e eficientes veículos de informação.

de produção, como capacidade civilizadora, como unidade independente no concerto das nações; clamar, gritar incessantemente o que é contra o que se diz ser; repor constantemente as coisas no terreno nacional, referi-las sempre à Nação, que nós tomamos como a primeira realidade da nossa organização política e social, é necessidade inadiável que devia ser satisfeita, que há-de sê-lo com a colaboração dos maiores valores portugueses dispostos a trabalhar nesta cruzada, e com alegria, com sentimento, com alma. Não só com estes predicados: também com verdade e com justiça. (1933 [1935], pp. 261-262)

Modestamente referiria, mais uma vez, a subalternização do indivíduo perante o interesse pátrio, afastando a ideia de que a função do recém-criado organismo seria a da exaltação do papel dos governantes – isto é, de si próprio – recusando assim, de novo, o papel de líder carismático que se esperava de ditadores em regimes congéneres

*o Secretariado denomina-se da propaganda nacional. Quem penetrar bem o seu significado, entenderá que não se trata dum repartição de elogio governativo, que não se trata de elevar artificialmente a estatura dos homens que ocupam as posições dominantes do Estado; compreenderá que o Secretariado não é um instrumento do Governo mas um instrumento de governo no mais alto significado que a expressão pode ter. Não se vai certamente evitar, com mal entendido pudor, toda a referência pessoal elogiosa, toda a homenagem prestada aos que se afirmam pelo trabalho, pela dedicação, pelo desinteresse com que servem a causa pública. Mas não é esse objectivo que directamente prossegue o Secretariado da Propaganda Nacional.*⁷ (op.cit, p. 258)

7 Esta atitude de ‘falsa modéstia’ repetir-se-ia ao longo do tempo de vigência do regime. Em 1949, inaugurando a barragem do vale do Sado ‘baptizada’ com o seu nome, diria *encontro-me na situação difícil de agradecer com ar prazenteiro uma homenagem de que no íntimo discordo.*

Acabado de ser empossado como director do Secretariado, o discurso de António Ferro seria muito mais enfático – não seguindo a mesma linha de modesta contenção –, elogiando repetidamente o Chefe do Governo e acabando a sua intervenção com palavras de ordem onde associava este integralmente ao regime e à pátria⁸

Não foi, portanto, um capricho ou a sombra de qualquer razão de ordem pessoal, que deu origem a este Secretariado, a este serviço. Ele foi pedido, quase

À parte os Chefes do Estado, que têm, pelo relevo especial das suas pessoas e responsabilidades na condução dos povos, lugar sempre destacado na História, todos os mais que colaboram de uma ou outra forma no esforço colectivo da grei devem ficar sujeitos – nomes e obras – ao desgaste do tempo. E se, passados séculos, viverem ainda na memória dos homens, uma geração virá consagrar o que deixaram à Nação em nobreza, em bravura, em trabalho, em virtude, em exemplo, em acrescentamentos materiais ou morais, e é, na realidade, ainda uma parcela da sua vida na terra. [...] Quero dizer que o Ministério das Obras Públicas se antecipou ousadamente ao juízo da História – quem sabe se um pouco desconfiado da sua justiça –, e por este lado não me deixa tranquilo acerca do mérito da causa. Mas nada há a fazer agora, pois que, tendo Leopoldo de Almeida esculpido no bronze e integrado na pedra da barragem a minha efigie, ficou o nome confiado ao respeito devido à obra de arte (Salazar, 1949 [1951], pp. 397-398).

Tendo em conta a mão de ferro com que Salazar regia qualquer projecto do seu regime, por mais pequeno que fosse, só se pode desconfiar desta ‘tardia surpresa discordante’ à homenagem que o associava ao desenvolvimento deste empreendimento. Ao longo da ditadura muitas outras situações e empreendimentos fixariam o seu nome em pedra ou ferro.

8 Um ano antes, no editorial por si mencionado no discurso, António Ferro definira como objectivo da propaganda a identificação do ditador, do estado e da nação como uma, denotando uma atitude mais próxima do entendimento que o ‘fascismo genérico’ fazia do papel de líder de um regime totalitário, do que Salazar admitia publicamente como sendo o seu papel. Nesse editorial Ferro longamente dissertara sobre as vantagens da propaganda e como era essencial um líder comunicar directamente com o seu povo, remetendo-se a palavras e actos de Mussolini referidos por Emil Ludwig, concluindo

Que deve fazer, portanto, o ditador para evitar a morte da sua obra e do seu nome, para não ser esquecido, para não ser vítima da ingratidão daqueles que serviu, daqueles que salvou? Apenas isto: martelar constantemente as suas ideias, despi-las da sua rigidez, dar-lhes vida e calor, comunicá-las à multidão... Que o ditador fale ao povo e que o povo lhe fale. Que ditador e povo se confundam de tal forma, que o povo se sinta ditador e que o ditador se sinta povo... (Ferro no Diário de Notícias em 31 Out. 1932 citado em Matos, 2004, p. 250)

exigido, durante anos, como acaba de acentuar o sr. doutor Salazar, pelos servidores dedicados e fieis deste momento nacional. A sua falta, da qual resultava, segundo se dizia, um ambiente morno, aparentemente frio, era apontada como a principal deficiência do Estado Novo, como o obstáculo mais sério á criação da mistica necessária às grandes horas nacionais. Eu próprio – bem longe de supor que teria de ocupar este lugar! – me fiz intérprete dessas queixas, dessas acusações, num editorial do «Diário de Notícias», intitulado o «Ditador e a multidão». Com aquela serenidade que nos impacienta, por vezes, porque a não compreendemos, mas que nos empolga sempre, que nos faz corar pelas dúvidas que tivemos quando nos encontramos, depois, com os seus resultados, o sr. doutor Oliveira Salazar ouviu as queixas, as acusações, o desabafo, a sistemática rabujice dalguns dos seus amigos resmungões mas dedicados, leais e valentes como os «rognards» de Bonaparte, e não alterou a sua marcha, e não precipitou medidas de cuja oportunidade só ele era juiz. E na hora própria, como sempre, quando se convenceu de que já havia obra, matéria prima suficiente, para uma propaganda eficaz, criou este organismo que hoje se inaugura e que marca um período novo na vida do Estado Novo.[...]

Vamos, portanto, para o bom combate, para o combate, dentro de Portugal, a favor de Portugal! Se nos queimarem, se nos inutilizarem pessoalmente, daremos por bem empregado o nosso esforço, a nossa derrota, porque, entretanto, enquanto servirmos de alvo, Salazar, com o seu Governo, poderá trabalhar serenamente, a bem da Nação, no sossego da sua casa humilde! Honrados ficaremos – e aqui terminamos – se formos a vanguarda sacrificada, se for necessário ser vencido, ou morrer, para que Salazar viva, para que o Estado Novo se realize completamente, para que Portugal seja grande. (1933 [1948], pp. 20 e 21)

No mesmo discurso Ferro referiu o quanto a sua tarefa em desempenhar o cargo era há muito desejada, tal como anunciava também o previsível combate contra tudo e contra todos, de forma a conseguir levar a bom porto a missão do SPN/SNI

Dois caminhos se me apresentam para me orientar no desempenho do meu cargo. Ou burocratizá-lo, transformando este organismo numa simples repartição pública, ou dinamizá-lo, dar-lhe vida, numa acção bem orientada, mas constante. Seguindo a primeira, a simplesmente burocrática (e não desdenho da burocracia que pode ser indispensável e ter elevação), eu seguiria a mais cómoda, aquela que faria parar a torrente das inimizades, que poderia até transformar certas más vontades em transigências e reverências. Seguindo a outra, já sei para o que vou: sei que vou para a luta, para a guerra sem tréguas! E será assim, não tanto pela significação deste lugar, e do combate que lhe é próprio, mas pelo simples e necessário desenvolvimento da acção. Já o sei por experiencia própria. (op. cit., p. 20)

Nos discursos destes dois protagonistas do regime, Salazar e Ferro, lêem-se as duas atitudes que se tinham fundido no Estado Novo, de um lado o homem da ideia, ponderado e calculista, do outro o homem da acção, da agitação, do combate férreo. As duas personalidades representavam bem as faces antagónicas de um regime formado de adições e agora uno.

Após anos de luta contra a sociedade amorfa, o marasmo nacional e os ‘velhos do Restelo’ – sofrendo censuras e pateadas, digladiando-se pessoalmente ou através da palavra escrita, defendendo o direito à inventividade criativa, à diferença e a uma permanente revolução do gosto e do pensamento – António Ferro preparava-se agora para uma nova batalha na qual se encontrava no lado contrário a muitas das suas anteriores posições, quer como membro da inicial geração modernista, quer como acér-rimo jornalista. Com 37 anos de idade, seria ele o alvo óbvio quer dos velhos detracto-

res – todos aqueles anteriormente objecto dos seus ataques, inimigos do progresso e da renovação que ele defendera –; quer dos novos, todo um conjunto de novas gerações que, como seria suposto, se rebelariam contra a sua autoridade e contra o sistema que ele personificava. Se da primeira situação ele estava plenamente consciente⁹, da segunda aperceber-se-ia apenas anos mais tarde.

A sua vontade em criar encontrara agora um espaço e dimensão até aí impensáveis. Já não se tratava da criação de um poema, de uma peça, do texto de uma das suas conferências ou de um artigo político, espaços onde sempre tentara, mais ou menos sobranceiramente, re-educar as suas audiências¹⁰ – em conformidade com a assertiva e paternalista atitude do modernismo/futurismo português que enquadrara o seu desenvolvimento artístico, seguindo modelos internacionais. Agora a sua ‘página’ teria a dimensão de uma nação; as personagens do seu ‘romance’ eram um povo vivo e o seu ditador; e a narrativa da sua estória acompanhá-los-ia até ao final idealista que, obviamente, já teria sido definido. O cargo para o qual fora convidado estava à dimensão da sua aspiração, enquadrado na escala de ambição dos ditadores que tanto admirava, eles também entendidos como criadores idealistas de novos estados, reconstrutores de velhos povos e nações.

9 ... inaugurava-se, ainda que entre aplausos, numa atmosfera surda de hostilidade criada pelo nosso incurável, espírito de contradição e, sobretudo, pelos inimigos políticos e literários do «futurista», da pessoa discutidíssima que fôra escolhida pelo Governo para dirigir esse novo organismo... Algumas horas antes da publicação da portaria que me nomeava, certo amigo meu, bem intencionado, sincero, foi a minha casa prevenir-me: «Desista... A sua nomeação vai ser mal recebida. É capaz de provocar uma revolução...» Respondi: «Não me julgo tão importante...» E fui para a frente. O Secretariado inaugurou-se. A voz de Salazar impôs-me. Comecei a trabalhar. (Ferro, 1943, p.9)

10 Atitude confirmada pela própria mulher, a poetisa Fernanda de Castro, ao descrever o seu primeiro encontro em 1921
Gostei. Gostei até muito da conferência [Colette, Willy, Colette], mas gostei menos da maneira um pouco arrogante como me perguntaste quando nos apresentaram: «Então? Gostou?» Irritou-me essa pergunta que era mais uma afirmação do que uma pergunta (citada em FAQ, 2009b, p.1915-1921).

No discurso inaugural do Presidente do Conselho encontravam-se também as palavras que abriram as competências do Secretariado para lá da simples função de propagandear as acções do regime. Salazar, ao referir ser o papel do novo organismo também

Elevar o espírito da gente portuguesa no conhecimento do que realmente é e vale, como grupo étnico, como meio cultural, como força de produção, como capacidade civilizadora, como unidade independente no concerto das nações (1933 [1935], p.261),

incluía, na alçada deste, o papel dinamizador da elevação espiritual da Nação, não se entendendo aqui ‘espírito’ segundo o ponto de vista da fé, mas segundo o ponto de vista dos valores espirituais do seu povo, reflectidos no pensamento, cultura e na sua história e tradições.

2. O ‘rato do campo’ e o ‘rato da cidade’

Nos discursos destes dois protagonistas do regime, Salazar e Ferro, lêem-se as duas atitudes que se tinham fundido no Estado Novo: de um lado o homem da ideia, calmo, ponderado e calculista, do outro o homem da acção, da agitação, do combate férreo. As duas personalidades representavam bem as faces antagónicas de um regime formado de adições, mas agora uno, quer se analise as suas atitudes agora que trabalhavam em conjunto para o fortalecimento da Nação, quer no percurso pessoal e político que até aí os tinha conduzido.¹¹

Salazar e Ferro podem encarnar, em si, o papel dos dois protagonistas da Fábula de Esopo¹² que, transcrita para a realidade do

princípio do séc. XX, representaria o embate entre as duas ideologias que se defrontavam, ‘Tradição’ e ‘Modernidade’.

Toda a biografia de Salazar, verdadeira ou mitificada, corresponde à vida pacata e simples do ‘rato do campo’. O homem que foi a personificação das virtudes do povo português, com a sua afeição ao trabalho, à ordem e à dura vida rural, nasceu a 28 de Abril de 1889, no Vimieiro, aldeia próxima de Santa Comba Dão, no seio de uma família do campo, vindo a insistir, permanentemente, na sua proveniência pobre, continuada posteriormente na parcimoniosa vida que levava quando Presidente do Conselho:

Pobre, filho de pobres (Salazar, 1997 [1919], p. 242);

Devo à Providência a graça de ser pobre: sem bens que valham, por muito pouco estou preso à roda da fortuna, nem falta me fizeram nunca lugares rendosos, riquezas, ostentações. E para ganhar, na modéstia a que me habituei e em que posso viver, o pão de cada dia não tenho de enredar-me na trama dos negócios ou em comprometedoras solidiedades (Salazar, 1951 [1949], p. 351);
Há já oito anos que mando levantar estes muros para segurar o solo, e construir escadas, aqui e acolá. Os operários são todos trabalhadores cá da terra. Quando têm tempo, depois de acabarem a sacha nos próprios campos, vêm fazer de pedreiros na minha casa. Felizmente, vão indo devagar. Isso permite-me pagar o que devo a pouco e pouco. Nunca poderia dispendir uma quantia

com simples comida do campo, convidando-o para o visitar na cidade onde lhe ensinará o que é a boa vida. Durante o fausto repasto na cidade, o jantar é interrompido por alguém (gato, cão, etc.) forçando uma interrupção assustada da refeição, após a qual, o rato do campo volta para a sua casa declarando que prefere a sua pacata e modesta vida a uma de abundância, mas também de pânico.

A moral da história poderá variar entre o ‘não se deve desejar mais do que o necessário’, ou que ‘cada um deve ocupar o lugar que lhe foi destinado’, além de ser um óbvio louvor à vida rural, ilustrando assim 3 dos, já atrás mencionados, mitos ideológicos fundadores do Estado Novo: o ‘mito da pobreza honrada’, o ‘mito da ordem corporativa’ e o ‘mito da ruralidade’.

importante de uma só vez. Seria demasiado para as minhas posses. (Garnier, 1952, p. 118)

As origens neste humilde mundo rural, fundamental na criação do seu mito e para a apologia do próprio ‘homem novo’, seriam constantemente lembradas,

explica D. Elisa – O nosso pai, António de Oliveira, toda a vida trabalhou como caseiro numa propriedade dos arredores. Era pobre. Se pôde adquirir os nossos «bens de família» – três casitas e uma antiga escola primária – foi à força de economias. [...]

Como vê, – diz-me [Salazar], – eu sou um camponês filho de camponeses. (Garnier, 1952, pp. 36 e 63)

Em abono da verdade, a família de Salazar, por alturas do seu nascimento, não se poderia incluir próxima dos limiares da pobreza rural de final de Oitocentos. O pai, António de Oliveira, pequeno agricultor – mas igualmente feitor nas propriedades da família mais rica e influente da região, os Perestrelo – casara já tardiamente com Maria do Resgate Salazar, mulher com instrução acima da média, para a época, ostentando um apelido de possível ascendência aristocrática espanhola¹³. Ao cultivo das terras próprias, e ao trabalho para os Perestrelo, somar-se-iam ainda os lucros que a família conseguia com o uso da própria casa como pensão, administrada pela mãe, alugando quartos e servindo refeições¹⁴, vindo, ainda mais tarde, o pai a beneficiar do trabalho como mediador em transacções imobiliárias. Assim, embora não podendo se con-

11 Este capítulo interrompe o fluxo do texto da tese para referir, comparativamente, as notas biográficas destes dois protagonistas, até ao momento em que ocorreu o seu encontro político, no início da década de 1930.

12 Reescrita muitas vezes desde a antiguidade clássica – de Horácio a La Fontaine, passando por uma miríade de outros autores – a história relata o encontro entre o altivo rato da cidade, que visitando o seu modesto amigo/familiar do campo, o humilha ao ser servido

13 Filipe Ribeiro de Meneses relata as dúvidas da agência noticiosa nacional, ANI, em divulgar, ou não, em 1960, com medo de ferir as susceptibilidades do Presidente do Conselho, a notícia de investigadores espanhóis terem localizado as origens do apelido de Salazar em Aranda del Duero, perto de Burgos, como proveniente de uma das mais antigas e prestigiadas famílias aristocráticas de Castela (ver Meneses, 2009, p. 655).

14 É em Vimieiro que se situa a estação ferroviária que serve Santa Comba, na margem oposta do rio Dão, uma das estações da Linha da Beira Alta, inaugurada em 1882 que passou a servir a linha Lisboa-Paris, *Sud-Express*, poucos anos depois.

siderar abastada, mas também não sendo verdadeiramente pobre, a segurança financeira da família foi suficiente para permitir que os filhos prosseguissem os estudos, situação ainda rara à época¹⁵. Salazar, o sempre desejado filho varão, nasceria após quatro irmãs num lar predominantemente feminino onde a personalidade forte da mãe se sobrepunha, fazendo-se sentir até ao fim da vida de Salazar, de acordo com modelos classicamente edipianos,

A nossa mãe gostava mais dele do que de nós. Nunca ralhou com ele [...]. Quando nos castigava, ele corria a beijá-la para que nos perdoasse. Não suportava que nos fizesse chorar. [...]

A nossa mãe – continua D. Marta – chamava-se Maria do Resgate Salazar. Era de uma inteligência rara. Como já lhe disse, gostava muito de nosso irmão e ele nunca deixou de lhe consagrar um verdadeiro culto. Quando era estudante em Coimbra dava lições para poder visitá-la todos os domingos. Trazia-lhe fruta, da mais rara e da mais cara. Durante a longa doença que a levou ela não podia comer esses frutos, mas olhava-os, tocava-os e isso bastava para a tornar feliz. Nos últimos dias da vida convencera-se de que só o filho sabia aliviar as suas dores e as suas angústias. Na verdade, as palavras de ternura com que ele a tratava não pertenciam a este mundo e faziam-nos chorar. De pé, junto da sua cabeceira, passou as nove horas da sua agonia. Quando ela morreu, tinha os pés tão inchados que com muita dificuldade acompanhou o funeral. [...]

*Se a minha mãe não tivesse morrido, disse [Salazar] um dia, nem sequer teria sido ministro. Ela não poderia viver sem mim e eu não poderia trabalhar sabendo-a inquieta.*¹⁶ (Garnier, 1952, pp. 37 e 38)

A escolaridade iniciou-se ainda no Vimieiro, entre a escola pública e aulas particulares, revelando-se um aluno brilhante, resultado do conservador e católico ambiente familiar onde lhe seriam inculcados hábitos de disciplina, sensatez e dedicação ao trabalho. Prosseguiu, a partir de 1900, os estudos no Seminário Diocesano de Viseu, percurso habitual para filhos da classe rural, onde o ensino secundário era administrado pela Igreja gratuitamente em regime de internato, esperando sempre esta que, com esse investimento, alguns viessem, no fim, a dedicar-se ao sacerdócio. Os seminários eram, à época, uma das únicas formas de mobilidade social para quem partira de uma posição socio-económica desvantajosa, permitindo através da formação escolar a possibilidade – para além do sacerdócio – de se poder aceder a carreiras profissionais mais vantajosas, ao funcionalismo público ou mesmo à prossecução de estudos superiores, rompendo assim o destino que a muitos tinha sido reservado. Salazar cumpriu aí os seguintes oito anos da sua formação, devendo

àquela casa grande parte da minha educação que de outra forma não faria [...] não esquecerei nunca aqueles bons padres que me sustentaram [...] e a quem devo, além do mais, a minha formação e disciplina intelectual. (Salazar, 1997 [1919], p. 242)

Além da sua formação secundária foi também no Seminário Diocesano de Viseu que iniciou a sua formação ideológica. A sua decisão em não prosseguir a vida eclesiástica, talvez contrariando os desejos da sua devota mãe, sucedeu após ter concluído sucessivamente os cursos de preparatória e teológico, com média de dezasseis valores, e de ter recebido as ordens menores, tendo em conta a idade não o permitir ser orde-

nado sacerdote. Um conjunto diversificado de razões, entre as quais se poderá referir o ambiente político nacional existente após o Regicídio, fez assim Salazar decidir não abraçar o sacerdócio¹⁷, tal como fazia a maior parte dos seminaristas portugueses em finais do séc. XIX (ver Meneses, 2009, p. 24).

Nos dois anos seguintes foi professor no colégio religioso Via Sacra, em Viseu, colégio “que era uma tentativa de adaptação a Portugal dos métodos e fins da educação religiosa” (Salazar, 1997 [1919], p. 243). Aí aprofundou os seus estudos em francês, aprendendo igualmente inglês e alemão e dedicando o seu tempo à leitura de obras políticas de escritores conservadores e católicos, ao mesmo tempo que iniciava a prática da oratória e da escrita política jornalística, acusando um pendor conservador e anti-republicano,

foi em 1909, no semanário de Viseu A Folha, dirigido pelo cónego José de Almeida, um dos mais activos dinamizadores do Partido Nacionalista e da democracia cristã, que foram publicados os primeiros artigos do jovem Salazar. (Volovitch, 1982, p. 1209)

Após se ter inscrito no Liceu Alves Martins, em Viseu, realizou os exames nacionais, obtendo bons resultados. No Verão de 1910 tomou a decisão de se inscrever na Universidade de Coimbra, reencontrando aí antigas amigas do Vimieiro e de Viseu que o integraram na vida académica. Num primeiro momento matriculou-se na Faculdade de Letras, transitando posteriormente para Direito. Foi também em Coimbra que a sua militância política se iniciou de forma mais activa com a adesão ao CADC – Centro Académico da Democracia Cristã (palco das suas primeiras declarações políticas públicas), onde também encontrava grande parte das suas amigas da Uni-

15 A irmã mais velha, Marta, também estudou, vindo a ser professora do ensino primário. Lecionou no Vimieiro, na escola primária mandada construir por seu pai.

16 A influência do pai em Salazar é praticamente omisa na sua biografia, sendo referido por vezes como responsável pelo seu envio para estudar fora, descon-

tente com o ensino primário em Santa Comba (ver Ferro, 1933, p. 72, Garnier, 1952, p. 39), ou quando relacionado com a impossibilidade de Salazar ascender socialmente, ou prosseguir os seus relacionamentos amorosos, devido à sua condição social de filho de um simples trabalhador agrícola (ver Garnier, 1952, p. 57, Meneses, 2009, p. 38).

17 *Quando Salazar acabou o curso não espantou ninguém por ter renunciado a ser padre. Quantos dos nossos colegas não haviam feito o mesmo?* [diz Mário de Figueiredo, colega de Salazar em Viseu]

§ – *Garantiram-me, – tornei eu, – que ele dizia então: «Servirei melhor a Igreja e Portugal no campo laico»* (Garnier, 1952, p. 45)

versidade, e onde descobriria outros com quem partilhava amizade o resto da vida, como o futuro Cardeal-Patriarca de Lisboa Manuel Gonçalves Cerejeira. A exposição às diferentes correntes políticas e ideológicas da direita conservadora, monárquica e católica, realizaram-se durante estes anos, período de convulsões intensas, mesmo sangrentas, por todo o país.

Em 1914 terminou a sua licenciatura, em quatro anos em vez dos regulamentares cinco, inscrevendo-se extraordinariamente em exames de disciplinas para as quais não assistia às aulas, ao mesmo tempo que complementava os seus rendimentos com aulas particulares dadas a estudantes do ensino secundário e superior. A sua média final seria de dezanove valores, facto que o tornou famoso tanto no universo académico como na sua terra natal. Recusando prosseguir uma carreira no Direito Civil ou Criminal, optou por Ciências Económicas e Financeiras, área para aceder à qual teve que escrever duas dissertações, únicos documentos científicos que produziu durante toda a sua vida académica e pedagógica. Com o falecimento do professor que dirigia a cátedra em 1916, Salazar foi convidado a ocupar provisoriamente a sua direcção – sem ter realizado exame ou apresentado tese original – sendo admitido, em Abril de 1918, como professor ordinário. Um mês depois, ser-lhe-ia concedido o título de Doutor de Leis, por acordo dos pares, mais uma vez sem ser submetido a qualquer exame ou apresentação de trabalho de investigação. Entre a ascensão na vida académica e uma similar ascensão na vida política¹⁸, o eternamente celibatário Salazar – dedicado de alma e coração ao trabalho, mas rodeado por um círculo coeso de amigos¹⁹ com quem partilhava um

pensamento ideológico – granjeou a fama que veio a provocar o convite inicial para se ocupar da Pasta das Finanças em 1926, tendo assistido, arredado da confusão, a todo o Golpe de 26 de Maio (ver Meneses, 2009, Rosas, 1996).

António Ferro, mais novo que Salazar seis anos, nasceu a 17 de Agosto de 1895, num terceiro andar do n.º 237 da Rua da Madalena, bem no centro de Lisboa, como aliás seria expectável de um ‘rato da cidade’. Filho de António Joaquim Ferro, comerciante de ferragens de origem alentejana e Maria Helena Tavares Afonso Ferro, de família algarvia, era o mais novo de três irmãos de uma família da pequena burguesia lisboeta. Um tio do lado materno, oficial do exército, publicara alguns livros entre estudos histórico-militares e romances. Segundo escreveu, viveu a infância na primeira idade do cinema, entre idas com o pai ao Music-Hall da Avenida e ao Salão Chiado.

Sem problemas escolares acompanhava o pai a comícios republicanos, tendo na barbearia defronte da sua casa – segundo ele um verdadeiro centro político republicano – conhecido João de Meneses, Alexandre Braga, Fernandes Costa, Heliodoro Salgado, Afonso Costa e António José de Almeida. Aí terá persuadido este último a escrever um depoimento para o seu jornal escolar

um dos dias mais felizes da sua vida: E com o meu lápis de colegial, numa folha de papel que eu lhe estendi, timidamente, António José de Almeida [...] futuro presidente da «República», escreveu um artigo de fundo (um grande período chegava para encher uma coluna), para a minha Republicazinha. (Ferro citado em FAQ, 2009a)

Estudou no Colégio Francês, onde foi colega de Reinaldo Ferreira e, mais tarde, no Liceu Camões, colaborando em comissões de festas onde se declamaram os seus versos e actuando, esporadicamente, em peças teatrais. Com 16 anos, conheceu Mário de

Sá-Carneiro, cinco anos mais velho e, no ano seguinte, em colaboração com Augusto Cunha publicou *Missal de Trovas*, livro constituído por quadras ao gosto popular dedicadas a Augusto Gil e a Fausto Guedes Teixeira, acompanhadas, numa edição de 1914, com apreciações de Fernando Pessoa, João de Barros, Sá-Carneiro e Afonso Lopes Vieira, entre outros.

Entre 1913 e 1918, frequentou o curso de Direito da Universidade de Lisboa, que nunca concluiu, período de convívio intenso com Sá-Carneiro, Pessoa, Alfredo Guisado e Almada Negreiros, e factor determinante para o seu futuro literário. Recebe-os frequentemente em casa dos pais discutindo até altas horas da noite e pelo testemunho de alguns destes tem-se notícia da sua actividade literária à época. Pessoa escreveria no seu diário a 30 de Março de 1913 “Das 2 e ¼ às 4 e ½ em casa de António Ferro a ouvir-lhe três peças. – Leu duas. – Depois, para a Baixa com ele” (citado em FAQ, 2009a). Correspondia-se com Sá-Carneiro, entretanto a viver em Paris, quando, em Março de 1915, se publicou o primeiro número da revista *Orpheu*, o órgão mais visível do modernismo literário português, que reivindicava uma sensacionalista modernidade cosmopolita, sedenta de mobilidade e inconformismo. Na equipa, entre muitos dos personagens do modernismo português, surgia António Ferro, não colaborando literariamente, mas como editor dos dois números que se publicaram já que, segundo Guisado, sendo o único menor de 21 anos “se surgisse qualquer complicação, a sua responsabilidade não teria consequências” (citado em op. cit.). O trabalho desta geração de ruptura contrariava assim o romantismo saudosista e o classicismo académico, propondo uma pesquisa espontânea e libertária, influenciada nos movimentos de vanguarda. Em 1917, enquanto continuava a frequentar a faculdade, proferiu a primeira conferência dedicada ao cinema, *As Grandes Trágicas do Silêncio*, dedicada a três artistas do cinema mudo italiano num discurso directo que cultivou, não só na sua pesquisa artística e literária, como também no seu trabalho jornalístico. Admirando

18 Desde 1917 era também membro do CCP – Centro Católico Português, partido político que respondia ao apelo do Episcopado português no sentido da criação de um partido que defendesse aos interesses da Igreja, e pelo qual Salazar chegou a ser eleito deputado.

19 Mário e Abel Pais de Sousa, amigos de infância do Vimieiro, este último casado com a irmã mais nova de Salazar, Laura (única que casaria das quatro); Mário de Figueiredo, amizade iniciada em Viseu; Manuel Cerejeira, com quem desde 1914 partilhava casa à Rua dos Grilos; Joaquim Mendes de Remédios

e Manuel Rodrigues, colegas universitários que com ele foram convidados a participar no governo de 1926; e Bissaya Barreto, da Faculdade de Medicina.

Sidónio Pais partiu para Angola em 1918 como oficial miliciano, sendo ajudante do governador-geral, o *sidonista* Filomeno da Câmara, de quem se tornou amigo, amizade essa que o levaria a ser nomeado Secretário-Geral do governo da província de Angola. Daí seguia a política nacional e aí se encontrava quando do assassinato de Sidónio Pais, vindo a escrever em 1920 “Bilhete de Pêsames”, onde afirmava a falência da ordem republicana.

Regressou a Lisboa dedicando-se ao jornalismo, primeiro dirigindo *O Jornal*, órgão do partido republicano conservador e, a partir de 1920, como redactor de *O Século*, decisão que por fim o levaria a abandonar os estudos de Direito,

Nesta altura, António Ferro é levado a tomar a decisão mais importante da sua vida. Estudante da Faculdade de Direito, colega de Bustorff Silva e de Azeredo de Perdigão, tem os exames à porta. Mas uma grande tentação o assalta: ir a Fiume, conhecer Gabriel d’Annunzio, entrevistá-lo, publicar a sua primeira reportagem. Deverá completar a formatura, seguir uma carreira pacífica e burguesa, conquistar o prestígio fácil de Dr. num país eternamente embasbacado perante os licenciados? Ou deverá lançar-se numa aventura toda espiritual, percorrer os caminhos da Europa, formar a inteligência na batalha dos jornais, dos livros, dos grandes homens, da vida em todos os seus expoentes? (Quardros, 1957, p.23)

Escolheu Fiume publicando a primeira das suas grandes entrevistas em sinal de admiração por um herói, o poeta d’Annunzio, que numa atitude próxima da vanguarda futurista ocupara a cidade proclamando-a uma cidade livre e considerando-o “a última trincheira da raça latina” (Ferro, 1922, p. 35). No mesmo ano publicaria igualmente o livro de poemas *Árvore de Natal* e *Teoria da Indiferença*, um livro provocação à morbidez burguesa onde afirmaria “Gostaria que a minha «Teoria da Indiferença» fosse recebida com indiferença. O público ter-me-

-ia compreendido” (1986 [1920], p. 42). O livro causou escândalo, o primeiro de muitos. Em 1921 publica *Colette, Willy, Colette* que incluía a conferência escandalosa realizada no ano anterior – precedida de um prólogo onde relatava a sua visita à escritora em Paris – e, mais tarde, *Leviana*, uma novela em fragmentos. Na linha dos manifestos de Álvaro de Campos e Almada publicou “Nós”, mais tarde publicado na *Klaxon*, revista do modernismo brasileiro editada durante a *Semana de Arte Moderna* de São Paulo em 1922. Como director da *Ilustração Portuguesa*, onde tencionava “mostrar Portugal aos portugueses, [e] procurará, com o auxílio de todos, estilizar a raça” ([Barros], 1921, p.233), convidou artistas e escritores modernos para nela participarem, abrindo caminho para uma verdadeira campanha nacional de modernidade.

Em Março de 1922 partiu para o Brasil, de forma a noticiar do Rio de Janeiro a chegada dos heróis da travessia aérea do Atlântico Sul, Gago Coutinho e Sacadura Cabral, casando – durante a estadia e por procuração – com a escritora e poetisa Fernanda de Castro. No Brasil escreveu a peça *Mar Alto*, estreada em São Paulo e Rio de Janeiro, vindo a ser, no ano seguinte, em Lisboa, proibida após a noite de estreia no São Carlos, originando um imediato protesto por parte dos intelectuais portugueses. Ainda no Brasil percorreu o país numa digressão de conferências proferindo *A Idade do Jazz-Band* e *A Arte de Bem Morrer*, acompanhadas por recitais de poesia de Fernanda de Castro, que a ele se tinha reunido, publicando ainda um livro de crónicas, *Batalha de Flores*. Após o regresso a Lisboa e o escândalo da apresentação de *Mar Alto*, Ferro começou a colaborar com o *Diário de Notícias* como repórter internacional, publicando em 1925 o livro de contos *A Amadora dos Fenómenos* dedicado a Sá-Carneiro. No mesmo ano, com Leitão de Barros e José Pacheco, fundou o Teatro Novo, primeira tentativa portuguesa de um teatro de vanguarda, apresentando *Knock ou a Vitória da Medicina*, de Jules Romains, e *Uma Verdade para Cada Um*, de Luigi Pirandello. Porém, dificuldades económicas impediram a continuidade do projecto.

Em 1927 publicou *Viagem à Volta das Ditaduras* onde reuniu o primeiro conjunto de grandes entrevistas e reportagens que fizera em Itália, Espanha e Turquia a um conjunto de personagens do panorama político-cultural entre as quais já pontuavam posições autoritárias e conservadoras, como as do Papa Pio XI, Mussolini, Primo de Rivera ou Mustapha Kemal. O livro seria dedicado ‘à saudade e à esperança do encoberto’, anunciando a sua crescente aproximação aos sistemas ditatoriais e ao ‘autoritarismo moderno’. Em 1922 já tinha publicado *Gabriel d’Annunzio e Eu*, e nos anos seguintes ainda publicaria: *Praça de Concórdia* (1929) reunindo entrevistas realizadas em Paris entre 1924 e 1926 a personagens da política, moda e artes; *Novo Mundo, Mundo Novo* (1930) com as reportagens realizadas na viagem à América em 1927, onde se sentira arrebatado pelo contraste entre a modernidade da Broadway e o ‘Minho’ da Califórnia; e *Hollywood, Capital das Imagens* (1931) com reportagens e entrevistas à volta do cinema, relatando os seus encontros com Walt Disney, Douglas Fairbanks e Mary Pickford, entre outros. Em 1929, deslocou-se a Bucareste para assistir ao III Congresso da Crítica Dramática e Musical, conseguindo – após ter fundado o Sindicato Nacional da Crítica – organizar, em Lisboa, o V Congresso da Crítica Dramática e Musical, com a presença de personalidades como Pirandello, Émile Vuillermoz e Robert Kemp. Para o congresso promoveu um conjunto de eventos onde apresentou aos convidados internacionais a cultura nacional na sua versão mais vernacular, com passeios ao Norte e ao Ribatejo, espectáculos de folclore, fado, etc. O apogeu da sua carreira de jornalista político foi alcançado em 1932, com uma série de cinco entrevistas realizadas a Salazar para o *Diário de Notícias*, publicadas, no ano seguinte, em livro com o título *Salazar: o homem e a sua obra*, e traduzido para diversas línguas nos anos seguintes. Durante as entrevistas terá discutido o projecto do Presidente do Conselho para o país nas mais diversas áreas, da política internacional às artes, das finanças à sociedade, da ditadura e liberdade ao espíri-

to da nação, não se coibindo, entre muitos elogios, de realizar algumas críticas ou levantar algumas questões difíceis. Mas no sentido geral sente-se, permeado pelos seus ideais modernistas, a aprovação que sentia pelo nacionalismo exacerbado e pela constituição do estado forte que Salazar afirmaria, no ano seguinte, com a instituição do Estado Novo. Ainda em finais de 1932, publicou, no *Diário de Notícias*, um artigo intitulado “Política do Espírito” onde explanava as suas opiniões sobre a necessidade de promover uma política cultural coesa, necessária para o fortalecimento da nação (ver FAQ, 2009a, Paulo, 1996, Quadros, 1957, Rodrigues, 1995, Silva, 2008).

Entre a realização das entrevistas, a publicação do artigo e o convite de Salazar a Ferro para a direcção do Secretariado de Propaganda Nacional, não chegou a decorrer um ano, encontrando-se, a partir daí, a obra destes dois personagens tão díspares ‘unida’ no mesmo projecto de recriação da identidade nacional, executada até à saída de Ferro do Secretariado, em 1949.

Contrariamente à fábula de Esopo, os dois ‘ratos portugueses’ não permaneceram nos seus ambientes ‘naturais’. Salazar, o eterno nostálgico rural, foi forçado, ‘desgostosamente’, a viver na cidade, apesar de, prosseguindo o seu desejo de pacatez e simplicidade, ter tentado, paulatinamente, transformar toda a nação, e os habitantes desta, nesse seu utópico ‘campo’. Ferro por seu lado, o feérico cosmopolita, jovem amante da velocidade e da vertigem, depois do seu encontro com Salazar dedicou a sua vida à idealização contemporânea dessa mesma aldeia, esquecendo, por fim, os arranha-céus que tanto o tinham fascinado anos antes.

3. Uma Política para o Espírito

Esta determinação fora previamente defendida por Ferro num artigo publicado a 21 de Novembro de 1932 intitulado “Política do Espírito”. Aí, citando Thomas Mann sobre a possibilidade do desenvolvimento do espírito na vida social, política e económica; evocando o papel de Napoleão

na defesa da cultura francesa; o recente trabalho da Itália de Mussolini no mesmo sentido criando a *Reale Accademia d’Italia* (instituição que albergaria até mesmo os mais recentes futuristas); e até mesmo o da

própria Rússia [que], apesar das suas tendências mecânicas, compreendeu maravilhosamente, o papel da literatura e da arte ao serviço das ideias comunistas e tem sabido tirar um óptimo partido político dos seus escritores, dos seus artistas e dos seus realizadores de cinema (1932)

(não escondendo, no entanto, o quão distintos eram os dois pólos ideológicos); António Ferro defendeu o papel preponderante e essencial que o espírito – a cultura, a estética e as artes – tinham para o engrandecimento das sociedades. Para tal relembrou o prestígio que as artes ou a literatura aportavam a países como França, Inglaterra, até à Alemanha (por muito que admitisse que os próprios não o reconhecessem), e o quanto a queda de Primo de Rivera poderia ter sido em parte provocada por este nada ter feito acerca dessa questão. Mais do que o prestígio externo de uma nação era necessário promover esse espírito para o fortalecimento interno dos países

A Política do Espírito (Paul Valery acabou de fazer uma conferência com o mesmo título²⁰), não é apenas necessária, se bem que indispensável em tal aspecto, ao prestígio exterior da nação. Ela é também necessária ao seu prestígio interior, à sua razão de existir. Um povo que não vê, que não lê, que não ouve, que não vibra, que não sai da sua vida material, do Deve e Haver, torna-se um povo inútil e mal humorado. A Beleza – desde a Beleza moral à Beleza plástica – deve constituir a aspiração suprema dos homens e das raças. A literatura e a arte são os dois grandes órgãos

20 “La politique de l’esprit, notre souverain bien” conferência pronunciada na *Université des Annales*, 15 novembro 1932, posteriormente publicada em *Variété III*.

que precisam de uma afinação constante, que contém, nos seus tubos, a essência e a finalidade da Criação. [...] Uma conclusão se tira: Na França, na Itália, na Rússia, na Alemanha, na Inglaterra, nos próprios Balcans, o Estado compreende a Política do espírito e realiza-a, com largueza, protegendo, moral e materialmente, todas as iniciativas literárias e todas as iniciativas de Arte. E no nosso País? Que se tem feito? Que se faz? Que se espera fazer? (op. cit.)

Sobre a questão nacional – sabidamente não denegando os esforços realizados pelo Ministro da Instrução Pública, Gustavo Cordeiro Ramos, e pela sua Junta de Educação Nacional²¹ – Ferro mencionaria os principais problemas relativos aos equipamentos encerrados, e a falta de promoção externa dos criadores nacionais, erros inadmissíveis num período em que todo o resto do País apresentava sinais de um renascimento financeiro, económico, industrial.

Se amanhã deixasse de haver água e de haver luz, o Estado não concebia nem admitia a sua inacção perante essa catástrofe. Pois bem! Há problemas do Espírito tão graves como a falta de certos serviços públicos e o Estado não lhes acudiu ainda com a urgência necessária... [...] Mas que se faça uma política de Espírito, inteligente e constante, consolidando a descoberta, dando-lhe

21 Junta de Educação Nacional (1929-1936): organismo do Ministério de Instrução Pública responsável pela criação e apoio de instituições destinadas à investigação e divulgação científica; realização de acções de intercâmbio cultural; e promoção da cultura portuguesa. Das suas funções fazia igualmente parte a concessão de bolsas de estudo no estrangeiro. Com a alteração do contexto político, e a subsequente reforma das políticas de ensino, em 1936 a Junta de Educação Nacional foi integrada como a 7ª secção da nova Junta Nacional da Educação denominando-se Instituto para a Alta Cultura vindo a ser igualmente responsável pela educação artística e, posteriormente, pelo apoio à realização de práticas artísticas. Organismo com competências em parte coincidentes com as do SPN/SNI, distinguiu-se pelo pendor erudito das acções que promovia dele dependendo, por exemplo, os museus e teatros nacionais.

altura, significação e eternidade. Que não se olhe o espírito como uma fantasia, como uma ideia vaga, imponderável, mas como uma ideia definida, concreta, como uma presença necessária, como uma arma indispensável para o nosso ressurgimento. O espírito, afinal, também é matéria, a matéria prima dos homens e da alma dos novos... (op. cit.)

Este texto – parte de um conjunto de editoriais do *Diário de Notícias* publicado nesse ano, nos quais António Ferro foi expondo os seus conceitos sobre o papel e a importância da cultura e da propaganda num estado ideal (obviamente ditatorial)²² – seria complementado com a discussão destas questões com o próprio Salazar, aquando das entrevistas que lhe realizou e que vieram a ser publicadas entre 19 e 23 de Dezembro do mesmo ano nas primeiras páginas do *Diário de Notícias*, e em livro, prefaciado pelo entrevistado, no ano seguinte (Ferro, 1933)²³.

No diálogo das entrevistas²⁴ Ferro conver-

sou com o agora Presidente do Ministério sobre as suas intenções para o país nos mais diversos campos de actuação do governo enquanto, em simultâneo, se preparava a revisão da Constituição que entraria em vigor em Abril do ano seguinte instituindo definitivamente o modelo conversado. Questões sobre propaganda e cultura seriam realizadas abordando-se assim o pensamento de Salazar sobre esses assuntos, vulgarmente omissos nos seus textos e discursos.

Retomando as diferenças balizadas por Salazar entre o fascismo italiano e o regime português, Ferro questionaria se, apesar disso, não se deveria aproveitar a lição de Mussolini na criação de uma atmosfera espiritual e humana baseada num contacto mais permanente do chefe com a multidão. Uma “alegria das ideias em marcha, das ideias que cantam” (op. cit., p.83) ao invés da fria e respeitosa promoção da obra financeira de Salazar – e seus resultados – que provocava apenas uma descontente inquietação, lembrando Ferro que “[s]omos um povo nostálgico, que precisa de música, de alegria, da simpatia humana do poder, para

sacudir o seu pessimismo, a sua tristeza nata...” (op. cit.). Salazar admitiria a sua incapacidade de relacionamento com as massas e que, como resultado, o país não reconhecesse a obra realizada pelo regime, referindo que a solução para o problema estaria “na gente nova, na mocidade. Êsses rapazes de sangue na guelra [...] que conhecem a ginnastica do entusiasmo [...] meus colaboradores naturais para dar vida, luz e nervos ao nosso Estado Novo, ao Portugal novo que preparamos...” (op. cit., p.84), renunciando-se a futura criação do Secretariado.

Citando Maquiavel, dialogaram sobre a necessidade do povo em ser entretido e animado, enunciando Salazar a possibilidade de espectáculos musicais ou de cinema popular – entre filmes divertidos e educativos – conseguindo assim convencer “o povo, pouco a pouco, de que pensamos nele, de que a sua felicidade e o seu bem-estar constituem uma das nossas maiores preocupações” (op. cit., p.86).

Por fim, Ferro conduziria a questão para as políticas artísticas e culturais, por si recentemente abordadas, questionando se não era o desânimo sentido provocado pela “ausência duma inteligente e premeditada Política do Espírito dirigida às gerações novas, que as traga à superfície, que lhes dê um papel nesta hora de infosmável renovação” (op. cit.), referindo serem as artes e as ciências, tão lamentavelmente abandonadas nas últimas décadas, a imagem exterior da nacionalidade. Após enumerar, mais uma vez, os problemas que as artes encontravam, sufocadas “sem poder alargar os seus horizontes, no saguão do nosso meio [... sem] uma unica cena de vanguarda” (op. cit., p.87), Salazar responderia admitindo a falta mas justificando-se que só agora, após o equilíbrio financeiro e a resposta a necessidades fundamentais, esses problemas poderiam começar a ser resolvidos... lenta mas definitivamente. Referindo o património histórico que era necessário cuidar, Salazar daria espaço para Ferro contrapor, lembrando-o que era “talvez mais urgente, pensar na arte viva que deve acompanhar a nossa evolução, que deve ser a expressão do nosso momento” (op. cit., p.89). Ferro, quer no artigo de Novembro, quer nas entrevistas

22 “Vida” (7 Maio 1932) p.1; “Falta um realizador” (14 Maio 1932) p.1; e “O ditador e a multidão” (31 Out. 1932), p.1.

23 O livro intitulado *Salazar: O Homem e a sua Obra* e publicado pela Empresa Nacional de Publicidade (dona do *Diário de Notícias*), seria traduzido e publicado: em Itália – *Salazar: Il Portogallo e il suo Capo* (Ferro, 1934b); em França com prefácio de Paul Valéry – *Salazar: Le Portugal et son chef* (Ferro, 1934c); em Espanha prefaciado por Eugenio D’Ors – *Oliveira Salazar: El Hombre y su Obra* (Ferro, 1935); e em Inglaterra, por Austen Chamberlain – *Salazar: Portugal and Her* (Ferro, 1939) (Ferro, 1935). Seria igualmente realizada uma tradução para Konkani, língua autóctone de Goa, *Salazar: Munis Anim Tachó Vaur* (Ferro, 1938 [?]), situação peculiar tendo em conta o estatuto não oficial da língua na colónia.

24 Textos predominantemente elogiosos e propagandísticos (quer ao regime quer ao seu próprio ego), seriam apresentados por Ferro como audazes, pertinentes e mesmo acutilantes, correspondendo a uma curiosidade pública existente. Nestes Ferro tentou humanizar a personagem reclusa que se distanciava do país real, expondo, de uma forma clara e afável, as suas ideias políticas. Em epílogo, já bem longe do registo jornalístico, Ferro associaria Salazar, principalmente pela sua tenacidade, a Rivière, herói do *Vol de Nuit* de Saint Exupéry e ao Infante D. Henrique, o grande herói nacional das Descobertas, não deixando mais tarde, de referir a ‘feliz coincidência’ de dois dias após a publicação das entrevistas, Leitão de Barros ter

publicado, nas páginas d’*O Notícias Ilustrado* que dirigia (edição dominical do *Diário de Notícias*), um artigo referindo a parecença física de Salazar com o provável retrato do financeiro Estevam Afonso nos painéis de S. Vicente de Nuno Gonçalves. O artigo não só, mais uma vez, o associava ao mitológico empreendedorismo nacional das Descobertas, como a Ferro, presente em duas das outras fotografias que acompanhavam o artigo, realizadas durante as entrevistas (*Notícias Ilustrado*, 1932b).

O diálogo das entrevistas teria sido realizado “à vontade, sem constrangimento” (Ferro, 1933, p.20), embora se desconheça quanto da conversa real foi transcrito para as páginas dos jornais e quanto terá sido ‘criado’, entre o cuidado reframeamento do entrevistado e a “mestria publicitária” do entrevistador – como a ela se referiria Pessoa (1999, p. 289).

Um dos anexos apresentados na versão editada em livro consta de um longo texto – “Notas de reportagem duma reportagem” (Ferro, 1933, pp.173-193) – onde Ferro, defendendo-se das inúmeras críticas que entretanto tinham surgido, relataria a “mecânica desta reportagem” (op. cit., p.173): como se tinham realizado as entrevistas; como o texto fora revisto e minimamente alterado, por ambas as partes, citando alguns desses casos embora frisasse a liberdade que lhe teria sido concedida não só no questionar como, igualmente, na escrita do texto final, baseado na memória das longas conversas e em notas inexistentes – “tendo deixado de tomar notas logo no começo da primeira” (op. cit.).

tas de Dezembro, cautelosamente evitou as vulgares contendas entre modernos e conservadores que tantas vezes antes incitara, mencionando nomeadamente os principais problemas culturais e artísticos no âmbito da escala nacional – os teatros S. Carlos e Nacional, as orquestras sinfónicas, o apoio à literatura, etc. –, mas não deixaria de aflorar a produção presente, os artistas contemporâneos, o teatro de vanguarda – que tentara promover com a sua abreviada iniciativa do Teatro Novo²⁵ –, “as duas dúzias de rapazes, cheios de talento e mocidade, que espera[va]m ansiosamente, para serem uteis ao seu País, que o Estado se resolva a olhar para êles” (op. cit.).

A estas questões Salazar apenas responderia com apelos de paciência e – referindo que o pensamento e o espírito não deveriam parar sendo necessário estimular-lhes o movimento contínuo – anunciava que tudo se resolveria a seu tempo. Na formulação da sua resposta ou, em abono da verdade, na forma como Ferro a terá transcrito ou mesmo ‘criado’, Salazar já usava Ferro, meses antes da sua indigitação como director do SPN/SNI, como intermediário entre si e o mundo das artes, “Diga, portanto, a êsses rapazes que tenham confiança e que saibam esperar...” (op. cit., p.90).

4. O papel da Tradição na formação de uma política de gosto

Um factor não mencionado por Ferro nestes dois textos de prenúncio das suas intenções políticas – nem mesmo nos discursos inaugurais de Ferro e Salazar, ou na legislação que criou originalmente o SPN – seria a aproximação, e subsequente recurso do SPN a materiais resultantes de estudos etnográficos, folclore e artes tradicionais, nas suas mais variadas vertentes – artesanato, música, dança, costumes, etc.

25 Programa criado em 1925 com José Pacheco para ocupar um dos salões do cinema Tivoli com apresentações de peças de criadores contemporâneos nacionais e estrangeiros. Apenas conseguiram levar à cena duas peças (de Luigi Pirandello e Jules Romains) devido a dificuldades financeiras para a prossecução do projecto.

–, para o desenvolvimento da sua Política do Espírito e da tentativa de definição de uma identidade nacional.

Se a leitura de poemas juvenis de Ferro enunciava algum bucolismo rural²⁶, anos de aproximação à voragem moderna cosmopolita e de paixões políticas exacerbadas afastaram esse universo da pena e da voz de António Ferro, utilizando-o pontualmente para assinalar a distância do seu país ‘rústico’ ao mundo dito moderno²⁷. Porém, ainda antes de assumir a direcção do Secretariado, esses dois mundos cruzar-se-iam progressivamente no percurso de Ferro.

Em 1929, António Ferro viajou até Barcelona para noticiar sobre a Exposição Internacional. Estes eventos²⁸ – por norma utilizados como meio de afirmação nacional quer pelos países participantes quer, nomeadamente, pelo anfitrião – serviriam de mote para que Ferro reflectisse – num artigo do *Diário de Notícias* intitulado

26 *Ambição* § *Uma casinha alegre. Trepadeiras* § *Como fadas gentis mas preguiçosas, § A beijarem amantes voluptuosas, § As paredes cobertas de roseiras. §§ Toda de branco. Eu gosto dessa cor § Por ser a cor de que vinhas vestida, § Quando cheia de enleio, confundida, § Foste p’ra sempre minha, meu amor. §§ Será no campo. O campo dá saúde. § E como em nossa vida há só amor, § Amar-nos-emos sempre toda a vida. §§ Um patiozito em frente agreste e rude, § E no inverno p’ra nos dar calor § A minha boca à tua sempre unida. [01-09-1913] Simplicidade § Um vaso de açucenas à janela, § Um perfume de rosas no jardim, § Uma blusa singela de cetim § Comprimindo o teu seio de donzela. §§ Um rio embaixo corre mansamente, § E as trepadeiras sobem curiosas... § Espreitam-te o corpo audaciosamente § Nos olhos virgens dumas rosas brancas. §§ Vivendo assim sem pueris receios § Vou desprezando os velhos alfarrábios § Lendo o livro d’amor em ti gravado. §§ E enchendo a nossa casa de gorgeios, § Há um ninho de beijos nos teus lábios § E um ninho de andorinhas no telhado... §§ 3-3-1913 - Lisboa (poemas coligidos em Leal, 1994, pp.190 e 191)*

27 Veja-se o caso do editorial “Na Feira da Europa” onde comparativamente com os outros países acaba a descrever o país da seguinte forma “Resta então, Portugal, este tosco Portugal, leviano, quebradiço, que parece talhado numa caixa de charutos, este bom Portugal que na feira da Europa tanto pode ser o teatrinho dos fantoches, como a barraca do Pim-Pam-Pum...” (coligido em op.cit, pp.211-214)

28 Em Espanha, nesse ano, realizaram-se dois destes eventos, a referida exposição em Barcelona e a *Exposição Ibero-Americana de Sevilha*, dentro de uma temática e geografia mais restrita e onde Portugal participaria.

“Portugal em Barcelona”, publicado a 4 de Junho de 1929 – sobre a necessidade de representação das nações em geral e, em particular, sobre o caso português.

As nações reúnem-se, de quando em quando, em assembleia geral, para demonstrarem umas às outras o seu adiantamento, o seu carácter, a força do seu povo, o seu progresso. Estas assembleias são as exposições internacionais. As pátrias vivas dão contas à civilização do que têm feito, do que se preparam para fazer. Pretextos, ocasiões únicas para reabilitar uma nação caluniada, um povo que se fixou na memória dos outros como um povo atrasado. (cit. em Alves, 2007, p.258)

Em Espanha, nesse ano, realizaram-se dois destes eventos, a referida exposição em Barcelona e a *Exposição Ibero-Americana de Sevilha*²⁹ – dentro de uma temática e geografia mais restrita – onde Portugal participou. Aí, Portugal apresentou-se num pavilhão de gosto neo-barroco – o ‘estilo D. João V’ – concebido pelos irmãos Carlos e Guilherme Rebello d’Andrade (*Notícias Ilustrado*, 1929c). Continuava assim a tradição de representações anteriores em certas exposições internacionais, onde Portugal sempre se apresentara – quando em pavilhão próprio – em edifícios baseados em modelos historicistas³⁰. No entanto, nas salas do pavilhão de Sevilha, as pinturas – à época apelidadas de modernistas³¹ – de Abel Manta, Lino António e Jorge Barradas,

29 Inaugurada 9 dias antes da Exposição Internacional de Barcelona e tendo em conta a coincidência da realização dos dois certames, seria em Sevilha que Portugal se faria representar oficialmente – decisão tomada em 1922 levando a organização a alterar o nome proposto de exposição Hispano-Americana em Ibero-Americana. Essa decisão resultara de aí mais facilmente justificar, pelo âmbito mais reduzido do certame, a sua importância no panorama mundial.

30 Até 1885 (Antuérpia) Portugal apresentara-se em edifícios que se inspiravam em modelos manuelinos ou mouriscos, uma fórmula exótica para um gosto internacional, a partir da exposição de Paris de 1889 imperou o fausto e a opulência do barroco nacional.

31 «À Exposição de Sevilha, vão três pintores modernistas com o seu talento e formosa imaginativa, expôr os seus quadros» (*Notícias Ilustrado*, 1929a).



Fig.1 - "Exposição de Sevilha: A pintura modernista que decora os salões". *O Notícias Ilustrado*, ano 1, série II, n° 37 (24 Fev. 1929), p. 17. [foto do autor]

tal como os relevos de Henrique Moreira, apresentavam figuras e cenas rurais (fig.1), "verdadeiros pedaços da nossa terra, com toda a fisionomia e carácter próprios, com todo o rigor da sua robusta sensibilidade" (*Notícias Ilustrado*, 1929b). Esta opção amenizava a opulência e erudição historicista da construção para níveis mais terrenos, próximos de uma bucólica vivência popular. Integrando a apresentação oficial à exposição decorreram outras acções como: a edição de livros, destacando-se a publicação do estudo *A Casa Portuguesa*, de Raul Lino (já anteriormente referido), e de *Arquitectura em Portugal* de Reynaldo dos Santos³², entre outros estudos monográficos de diversificada abrangência³³; ou a realização da Semana

32 Se a primeira cruzou a procura das origens arquitectónicas nacionais entre o vernacular e o que era seria *português* na arquitectura erudita, a segunda, por sua vez, encontrava-se integrada no entendimento mais académico da história de arquitectura e dos seus estilos até ao período pombalino.

33 Escritos por especialistas de cada área seriam publi-

Portuguesa. Este evento teria o seu âmbito desenvolvido, mais uma vez, em diferentes escalas de gosto e erudição: se por um lado se apresentou uma conferência do filólogo Agostinho de Campos sobre Camões e a América do Sul (*Notícias Ilustrado*, 1929d) e realizou-se uma exposição cultural – comissariada por José de Figueiredo – que levou a Sevilha um largo conjunto dos tesouros e obras primas da época dos Descobrimientos³⁴; por outro apresentou-se a banda da Guarda Nacional Republicana e um grupo de cantadeiras de Viana do Castelo em seu traje típico. Não descurando assim a apresentação do seu legado histórico, a representação portuguesa contrapunha ao épico das descobertas e à grandiloquência do império expressa nos exteriores, alguns vislumbres da domesticidade e hospitalidade do 'lar mais acolhedor da exposição', como diria Ferro – de novo no artigo "Portugal em Barcelona" –, ilustrando a ingénua identidade popular nos painéis

cados ensaios sobre arte – além das obras de Raul Lino e Reynaldo dos Santos já referidas, outras sobre música por Luís de Freitas Branco (Freitas Branco, 1929), ourivesaria por João Couto (Couto, 1929) e escultura por João Barreira (Barreira, 1929) –, literatura camoniana, ciência, geografia, história política e económica nacional, além de uma série sobre as sete regiões de Portugal Continental, acrescidas de um oitavo número sobre as colónias. Destes destacam-se os três volumes referentes ao Norte – Trás-os-Montes, Beira e Entre-Douro-e-Minho, escritos respectivamente por Luiz Chaves, Francisco Manuel Alves (Abade de Baçal) e Abílio Campos Monteiro – por se afastarem da mais prosaica descrição geográfica, histórica e dos monumentos, integrando uma abordagem de cariz etnográfico, referindo os costumes, tradições e carácter dos povos (Alves, 1929, Chaves, 1929, Monteiro, 1929).

34 O "Catálogo da Exposição Cultural dos Descobrimientos", que listaria criteriosamente as 22 obras com textos biográficos e de enquadramento, referiria que *com sacrifício, que reveste certo heroísmo, entendemos portanto dever trazer aqui, com os painéis de Nuno Gonçalves – o maior tesouro artístico que possuímos – a custódia de Gil Vicente, o atlas de Vaz Dourado, a carta de Caminha e a do Mestre João, e autógrafos de Vasco da Gama e dos outros grandes capitães da Índia* (Figueiredo, 1929).

Além das obras acima referidas seriam também expostas em Sevilha pinturas de Jorge Afonso, Gregório Lopes, Cristovão de Figueiredo, Cristovão Lopes, Afonso Sanches Coelho, a "Leitura Nova" e o "Livro de Horas" de D. Manuel, e diversas peças de ourivesaria, tapeçaria e mobiliário indo-português no que se pode considerar uma embaixada de excelência da melhor arte nacional.

e relevos que encimavam as paredes.

Todos os que foram à exposição Ibero-Americana e que tenho cruzado no meu caminho, nos corredores dos comboios, nas mesas vizinhas dos restaurantes, na atmosfera oficial e mundana dos banquetes do Ritz – espanhóis, franceses, sul-americanos, gente de todas as raças – falam do nosso pavilhão com um entusiasmo que não engana [...] E Portugal, em Sevilha, pelo menos, deixou de ser o país das revoluções, para ser o país que levantou, em meia dúzia de meses, o lar mais acolhedor da exposição. (cit. em Alves, 2007, p.258)

Portugal tentava um recurso típico de países economicamente menos desenvolvidos – embora por vezes também utilizado pelas grandes nações – apresentando a sua riqueza etnográfica pois, tal como refere Orvar Löfgren, "if one could not be bigger, best, or most modern, one could at least have the most beautiful scenery, the nicest handicrafts, the oldest cultural heritage, or the most exotic folk culture" (Löfgren, 1993, p.169). Em vez de salas onde, como era hábito, se aglomeravam stands das empresas nacionais apresentando caoticamente pilhas da produção agrícola e industrial nacional, Ferro – no artigo do *Diário de Notícias* anteriormente referido –, propunha já à época outras opções de representação nacional

Se não podemos levar máquinas, nem automóveis, nem aviões, se não podemos teatralizar a nossa exposição com [...] modelos de comboios e pacotes [...] – porque não fazer uma parada de indústrias regionais, tapetes, mobílias, faianças – tudo quanto nos dá carácter, todas essas coisas pobres que são a riqueza, afinal, da alma de uma nação? O mundo não nos conhece – precisamos antes de mais nada dar-lhe o nosso retrato. (cit. em Alves, 2007, p.258)

Em Barcelona, um dos elementos que mais fascinou Ferro não seria a imponente arquitectura do eixo monumental, nem a mais discreta, mas radical, modernidade experi-

mentada em alguns dos pavilhões da secção internacional ou dos erguidos por iniciativa privada – como os concebidos por Mies Van der Rohe e Lily Reich, Dragiša Brašovan ou Peder Clason – mas sim o *Pueblo Español*, um conjunto monumental que reconstituía, numa pequena área cenografada, exemplos da arquitetura de diversas regiões de Espanha que serviam como espaço de apresentação da sua arte popular, entre produtos à venda em pequenas lojas a espectáculos de folclore, espaços de gastronomia, etc., referindo-o num artigo do *Diário de Notícias*

Volto ao “Pueblo Español” que começa a povoar-se, lojas que se abrem e oferecem um sorriso, o perfume e a graça de um povo; bordados e malha de Oropesa, Toledo, Granada, Maiorca, rendas catalãs, tapetes de Alpujarra, San Cujat, Ronda, cerâmica de Talavera, Alcoza, Onda, Andujar e Granada, “sombrosos típicos” [...]. E pelas ruas e ruelas, debaixo das arcadas, mulheres e homens com os seus trajes regionais, vestidos com as paisagens da sua terra. (1929d)

Aqui, Ferro encontrara a representação do verdadeiro carácter de Espanha em toda a sua multiplicidade condensado sob a forma de uma pequena aldeia que esquecia distâncias, geografia, clima e mesmo ressentimentos regionais.

O “Pueblo Español” da Exposição, catálogo vivo de uma pátria, justifica uma viagem a Barcelona. [...] Entrar no Pueblo é folhear a Espanha, é entrar devagarinho na alma de uma raça. (1929c)

5. O lugar do folclore e a discussão das identidades nos Congressos da Crítica Dramática e Musical

A mesma preocupação com as identidades nacionais seria abordada quando, meses mais tarde, se deslocou a Bucareste para participar, como observador, no III Congresso Internacional da Crítica Dramática e Musical. O seu discurso, ao invés de versar

sobre problemáticas da crítica teatral ou musical (tal como aliás muitos dos seus congéneres), referia o problema da visibilidade de Portugal associando, no seu texto, essa situação à do próprio país anfitrião

La Roumanie, le Portugal, les deux fenêtres opposées de l'Europe – ce vieux palais; une qui regarde les minarets de Istanbul, l'autre qui regarde les gratte-ciel de l'Amérique et les avions qui survolent l'Atlantique. [...] Mais il y a [...] un lien entre nous [...] on ne connaît pas suffisamment sa grandeur, et c'est ce qui arrive aussi au Portugal [...] On se trompe et on nous adresse des lettres Lisbonne-Espagne, et on pense que le Porto est un vin anglais, et on ne sait même pas que nous sommes entrés dans le conflit européen [...] La Roumanie et le Portugal – deux sentinelles aux portes de l'Europe. Mais on oublie trop les sentinelles. Ce sont les absents. On sait qu'elles ne s'endorment pas et cela suffit. (1929a)

Consciente do poder de alcance da escrita dos ‘colegas’ presentes na conferência, e idealizando uma maior visibilidade internacional do seu país, Ferro planeou realizar em Lisboa um destes encontros, intenção gorada de imediato (o congresso seguinte realizou-se em Praga, onde já participaria como membro representando Portugal), mas alcançada em 1931, quando em poucos meses conseguiu programar o evento que inicialmente se pensara para Viena (Camões, [201-?]-b). Desde o princípio que para Ferro – como presidente da Associação Portuguesa da Crítica – esta possibilidade era assumida mais do que apenas um espaço de discussão dos problemas da classe (a sua institucionalização ou o papel da crítica na sociedade) como uma verdadeira oportunidade de colocar o país, por boas razões, nas bocas do mundo

Le Portugal doit se réjouir de celle visite et recevoir, les bras ouverts, ces soixante-dix ambassadeurs de la pensée européen-américaine. On doit les recevoir, non comme des étrangers, mais comme des frères qui parlent une autre langue et

vivent sous d'autres latitudes. Ce 5ème Congrès International de la Critique a pour nous une signification spéciale, une importance peut-être décisive. Le Portugal est un pays inconnu, infolio précieux, enluminé, livre secret, mystérieux et difficile qui ne s'ouvrira que si une critique intelligente se penche sur ses pages, qui ne se révélera que si cette même critique, sereine et lucide, en définit les nuances. La critique internationale réunie à Lisbonne à donc un grand rôle à jouer parmi nous étudiant, nous «lancer» comme on lance un auteur inconnu dont on lit à peine le manuscrit ou le livre à tirage réduit. Il y deux nations portugaises: la nation historique, connue et respectée de tous car le Portugal a été la fenêtre qui s'est ouverte sur des mondes nouveaux, et la nation actuelle, vivante, la nation d'aujourd'hui qui veut être aussi la nation de demain. Nous devons prouver à cette critique aigüe et consciente que ces deux nations n'en forment qu'une; la seconde est la reprise de ta première, la gloire d'hier dans de nouveaux décors, Shakespeare ou Molière aux mains d'un Dullin ou d'un Gaston Baty. (Ferro, 1931)

Entre 17 e 28 de Setembro desse ano – num primeiro momento decorrendo entre Lisboa e o Estoril³⁵ – aproximadamente 70 congressistas encontraram-se assoberbados por um profuso programa que para além das sessões do Congresso contava com inúmeros eventos paralelos. O Portugal que Ferro apresentava aos visitantes estrangeiros era vasto e cobria diversos géneros artísticos: de apresentações de música³⁶ e teatro³⁷, a ses-

35 Os congressistas encontravam-se hospedados no Palace Hotel, onde decorreram igualmente sessões, na que, à época, era a zona de vilegiatura mais luxuosa, e cosmopolitamente europeia, de Portugal.

36 O compositor – e convidado especial ao congresso – Darius Milhaud regeria o seu conjunto de sonatas “Saudades do Brasil”, de 1920, no Teatro de S. Carlos no dia 20. Nessa noite também colaboraram Viana da Mota, Fernandes Fão e Ruy Coelho.

37 Não só a 22 de Setembro a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro estreou mundialmente, no Teatro Nacional D. Maria II, “Sonho... (mas talvez não...)” [*Sogno (ma forse no)*] comédia em um acto de Luigi Pirandello – outro dos convidados especiais – com os

sões de cinema³⁸. Da visita a monumentos históricos, como o Palácio da Pena em Sintra – a ‘*nation historique, connue et respectée*’ – ao vanguardismo cinematográfico de Manoel de Oliveira – a ‘*nation actuelle, vivante*’. Entre o variado conjunto de passeios e festas que pontuaram o programa, apontamentos de folclore focaram a atenção dos congressistas no ‘*pays inconnu*’, tradição comum noutros congressos. Já dois anos antes Ferro referira a presença “de toda a fidalguia romena, a fidalguia do espírito e do sangue, príncipes, escritores, artistas, grandes nomes [em récita de gala onde se encontram] muitas senhoras em trajo nacional, saias bordadas, blusas bordadas, toda a policromia dos balcões” (1929b). Se por um lado se tentava apresentar aos estrangeiros o que de mais contemporâneo se fazia, por outro tornara-se necessário afirmar as idiosincrasias nacionais existentes nesse mundo contemporâneo que era cada vez mais global. No número da revista *Ilustração* que Ferro³⁹ consagraria ao Congresso diria



Fig.2 - Edição da *Ilustração* com direcção de Ferro por ocasião do V Congresso Internacional da Crítica Dramática e Musical. *Ilustração*. ano 6, n.º 138 (15 Set. 1931), capa e página interior. [em <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ilustracao/Ilustracao.htm>]

«*Illustration*» se propose dans son numero d'aujourd'hui, spécialement consacré aux congressistes de la critique, de montrer aux découvreurs des «*découvreurs*» quelques images du Portugal, le dessin de ses paysages, le croquis de ses costumes, le coloris de son âme nationale, le coeur des quartiers de Lisbonne. (1931)

Os conteúdos dessa edição (fig.2) seriam um prenúncio das experiências que os congressistas teriam direito a vivenciar. Após uma capa ‘expressionista’ de Bernardo Marques representando uma vista da Calçadinha de S. Miguel, em Alfama, encontravam-se entalados, entre textos sobre o lirismo coimbrão (João Ameal), a *féerie* do Parque Mayer (Carlos Queiroz) ou a excelência do documentário de Oliveira, outros sobre a Lisboa pitoresca dos bairros antigos (José Gomes Ferreira), o fascínio do pintor Jules Pascim pela tranquilidade portuguesa (pelo poeta e crítico de arte francês André Salmon), os trajes típicos nacionais ou a pureza ingénua da arte popular portuguesa (Álvaro Gomes).

Logo na noite de dia 19, após a sessão de cinema nos Restauradores, os participantes do Congresso assistiram, das varandas do Palácio dos Condes de São Miguel, em pleno Largo do Salvador em Alfama, a um arraial popular – devidamente organizado



Fig.3 - *Ilustração*. ano 6, n.º 139 (1 Out. 1931), p.9. [em <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ilustracao/Ilustracao.htm>]

para o congresso (fig.3) – que incluiria um desfile de marchas e “galhardetes e estandartes com a inscrição «Viva a Crítica» (para os críticos, nunca tal coisa se vira!) embandeiravam as ruas estreitas, uniam entre si as janelas do último andar das casas operárias” (Darius Milhaud citado por Lancastre, 2015, p. 151). Seguiu-se uma ceia tardia acompanhada de fados no Miradouro de Santa Luzia, tendo assim a intelectualidade internacional oportunidade para confraternizar com a tipicidade lisboeta. Regressariam ao Estoril durante a madrugada num comboio especialmente fretado⁴⁰.

Tal como em Bucareste, o congresso também contou com um almoço campestre. Partindo de Lisboa na manhã de 22 os congressistas deslocaram-se até ao Ribatejo. A viagem realizou-se de barco até Vila Fran-

40 *SAMEDI, 19* § [...] § 24,00- Fête populaire dans le vieux quartier d'Alfama, finissant par un souper sur la Terrasse de Santa Luzia. Chansons populaires, fados, guitares, etc. § (Retour à Estoril à 3,00; train spécial) (Congres International De La Critique, 1931).



Fig.4 - Passeio em carro de bois no Ribatejo, 22 Set. 1931, fot. [Horácio Novais].
[em FAQ, Lisboa. Arquivo AFC, caixote 10a, album 8 [congresso da crítica], img 002]

ca de Xira e, a partir daí, prosseguiu em engalanados carros de bois escoltados por campinos até ao local onde, por fim, seriam recebidos pelos ganadeiros Van Zeller Palha e Infante da Câmara que lhes serviriam um almoço, acompanhado por apresentações de fandango, largadas de touros e uma touxada (fig.4), regressando ao Estoril ao fim da tarde⁴¹.

Dia 24 de Setembro partiram em viagem para o norte do país de onde seguiriam directamente, no *Sud-Express*, para os seus países. A viagem levou-os num itinerário em que visitaram alguns dos mais importantes pontos turísticos do país, quer pela sua importância histórica (Alcobaça, Batalha, Leiria e Braga), paisagística (Caldas da Rainha, Nazaré, Curia, Buçaco, as praias do Porto, Viana do Castelo e Vila do Conde), ou como imagens do progresso nacional (a construção do porto de Leixões em Matosinhos, ou a visita a uma fábrica de tapetes em Vila do Conde), tudo devidamente entremeado com algumas sessões do congresso, almoços e jantares de gala oferecidos pelas mais diversas entidades públicas ou privadas, pernoitando nos melhores *Palace Hotels* do percurso⁴².

41 *MARDI, 22 § (Départ pour Lisbonne à 8,51). § 10,00- Promenade sur le Tage offerte pr la Compagnie National de Navigation; Porto à bord. § 12,00- Arrivée à Vila Franca de Xira. § 13,00- Déjeuner champêtre, parade de «campinos», fandango (danse populaire) course de taureaux, etc. (Organization de M. José Van Zeller Palha e Emílio Infante da Câmara) § (Retour à Estoril à 18,50) (op. cit.).*

42 Ferro conseguiria que todo o congresso e eventos pa-



Fig.5 - Chegada a Santa Luzia, Viana do Castelo, 27 Set. 1931, fotog. desconhecido.
[em FAQ, Lisboa. Arquivo AFC, caixote 10a, album 8 [congresso da crítica], img 005]

Obviamente que uma viagem pelo país daria espaço a, mais uma vez, se encontrarem com elementos da etnografia nacional: em Viana do Castelo realizou-se um espectáculo de folclore no terraço fronteiro ao Santuário de Santa Luzia (fig.5) e pela noite o jantar decorreu num arraial minhoto; no dia seguinte, após a sessão de encerramento do congresso no Palácio da Bolsa no Porto e a visita à fábrica de tapetes Beiriz – um dos primeiros casos devidamente propagandeados do sucesso da indústria nacional associada às tradições populares –, seguiu-se outra festa popular no qual os congressistas assistiram a uma desfolhada⁴³, festa a que Milhaud se refere como “uma grande recepção. As nossas anfitriãs, na maior parte aristocratas, exibiam em nossa honra maravilhosos trajes tradicionais que se conservavam nas suas famílias há várias gerações” (citado em op. cit., p.152), e Fernand Gregh também recordaria como

ralelos fossem um sucesso logístico, com o recurso a variados apoios financeiros – do estado às autarquias e às comissões locais de iniciativa e de Turismo, entre outros – para além de diversos patrocínios, devidamente anunciados nas notícias dos eventos, como os hotéis onde pernoitaram, os automóveis cedidos pelo ACP em que viajaram para o Norte ou o barco da Companhia Nacional de Navegação que os levava a Vila Franca de Xira.

43 *DIMANCHE, 27 § [...]*18,00- *Fête populaire à Santa Luzia* [Viana do Castelo] § 20,30- *Diner à l’Hôtel de Santa Luzia, offert par la Commission d’Initiative; “arraial minhoto”*. § [...] *LUNDI, 28 § [...]* 23,00- *Visite à l’Industrie de tapis régionaux; fête populaire, «desfolhada», offerte et organisée par Mme. et M. Carlos de Miranda*. [Vila do Conde] (op. cit.).

la fête du dernier soir chez M. et Mme. Mariana [sic], ou des plus jolies jeunes filles de la société portugaise dansaient les danses populaires dans les costumes des diverses provinces, et qui fut une espèce de fête chez Thérèse ou de nuit d’As you like it – portugaise.

(1931)

O alcance de algumas destas acções mede-se ao avaliar o simples gesto da escolha de alguns dos objectos com que se decorou, e se presentearam os participantes de um dos jantares. A Gala ou Festa das 15 Nações, que decorreu na noite de dia 22 no recentemente inaugurado Casino do Estoril foi, em parte, resultado da direcção artística de Leitão de Barros. Uma

*demonstração cosmorâmica do folclore português, a festa das quinze nações vai, certamente, deixar no espirito dos nossos hospedes de alguns dias a impressão de que este povo, esquecido de alguns e ignorado de tantos, tem uma individualidade bem marcada por mais de oito séculos de vida própria.*⁴⁴

(Notícias Ilustrado, 1931)

Em correspondência com o pintor Manuel Couto Viana, de Viana do Castelo, enviada dias antes, referia-se

Lisboa, 15 de Setembro de 1931. Meu caro Manel: estamos à brocha com o Congresso e precisamos absolutamente da tua colaboração. O Leitão de Barros, que está encarregado duma festa no Estoril, lembrou-se de distribuir aos congressistas, nessa altura, bonecos de louça, aí do Norte - Famação, Barcelos?... Deixou-me a carta que mando junto. Põe-te portanto a caminho, que a massa segue amanhã.

44 O espectáculo consistiu em momentos de dança, música e teatro ligeiro inspirados no folclore nacional contando com alguns dos mais populares artistas da época: os actores Estevam Amarante, Ema de Oliveira, Luiza Satanela e Beatriz Costa, os cantores Armando Rodrigues, Mariana Alves e Corina Freire, o compositor Frederico de Freitas, o bailarino Francis, os fadistas conimbricenses Paradelas de Oliveira e Torres Marques, entre outros (Notícias Ilustrado, 1931).

Calculo que percebes bem o que é. Trata-se daqueles bonecos decorativos que só vendem nas feiras, bois, galos vermelhos e primitivos... Compra os que houver de mais gosto. Há uns grandes, mº curiosos, que o L. Barros comprou uma vez no Sor. Matosinhos. Dá conta das tuas demarches, telegráficamente, sendo melhor dirigir em meu nome, aqui, para o Teatro Nacional onde estamos em sessão permanente. O vale que amanhã segue dá margem a que tu te desloques de automóvel se for preciso, mas de forma a estar tudo aqui até domingo. tem paciência.

Ob.º Um abraço. Artur Maciel.

É bom acusares esta carta por telegrama para nossa tranquilidade

[na mesma folha, mas sem data Leitão de Barros informava]

Caro Maciel

Convém modelos de maior tamanho, embora também bonecos pequenos. Dos maiores vi em tempos uns galos, grandes. Os modelos mais variados que poder ser, e de bom gosto (é escusado recomendar, sendo o P. Manuel Couto Viana). Com respeito a quantidade podem-se gastar até 400 escudos, e o seu amigo que os faça render... Os bonecos são para pôr nas mesas da ceia e para dar aos congressistas. As cores mais vivas e variadas. É urgentíssimo comprá-los e enviá-los despachados, bem acondicionados e em grande velocidade de forma a estarem aqui domingo. O dinheiro - vale telegráfico de 500 paus - segue amanhã 4.ª feira. Seu Leitão de Barros. (Viana, 1988, p.123)

Desde que a olaria de Barcelos fora referida nos estudos de Rocha Peixoto (1900) será esta a ocasião na qual, pela primeira vez, se começa a notar a prevalência da figura do galo em relação ao restante figurado. Este ‘convite’ à sua presença nas mesas do Congresso iniciaria o percurso que, mais ou menos informalmente, viria a transformar esta figura da inocente produção da olaria minhota em símbolo nacional, décadas

mais tarde⁴⁵.

No geral, a organização do evento terá sido um triunfo não só pelo sucesso da sua realização como igualmente nos resultados que Ferro almejava e que conseguiu alcançar. Os convidados, extasiados por um programa de luxo que, em tom de ironia, teria chegado a pôr em causa a sua saúde – Gaston Huysman, em declarações publicadas no Diário de Notícias a 31 de Setembro de 1931, diria que receava que os convidados apanhassem uma “gastrite ou qualquer outra doença” (cit. em Calado, 2010, p.21) de tanto comer e beber – seriam correctamente induzidos, pela irrepreensível acção de propaganda promovida por António Ferro, a transformarem-se em verdadeiros agentes de promoção turística do país. Este efeito observar-se-ia de imediato em artigos escritos na imprensa internacional

Mais je dois me borner. Je conterai peut-être ailleurs plus longuement ces beaux instant inespérés. J'étais invité comme critique dramatique [...] c'est comme tel que j'ai pris part aux congrès, aux discussions et aux votes. Mais c'est le poète qui s'en est retourné ébloui de ce pays de poésie. J'étais venu en critique, je suis reparti lyrique. On s'en aperçoit. Mais la faute en est à la réalité. (Greggh, 1931)

ou em depoimentos mais tardios como nas comunicações realizadas durante a série de conferências de propaganda portuguesa promovidas por António Ferro⁴⁶, no início

45 Sobre este tema ver os textos *O Galo de Barcelos: Do Mito, do Símbolo, do Ícone* (Rodrigues, 2008), *Origem e Evolução do Galo de Barcelos* (Mimoso, 2011) e *The Story of a Portuguese cock and other knick-knacks: Heritage, Propaganda and Design in a far-right dictatorship*, artigo apresentado pelo autor em Setembro de 2016 na *Design History Society Annual Conference 2016*, organizada pela Design History Society e a Middlesex University, em Londres, vindo a ser posteriormente publicado no livro *Design, History and Time: New Temporalities in a Digital Age*, editado por Zoë Hendon e Anne Massey e publicado pela editora Bloomsbury (Bártolo, 2019).

46 *ma admirável obra de propaganda de Portugal em Paris* § *A Casa de Portugal em Paris, que é uma admirável iniciativa do nosso Ministério dos Negócios Estrangeiros passou últimamente por um período de grande e proveitosa actividade. § Numerosas conferências em que os velhos nomes da França apareceram, tiveram lugar*

do ano seguinte, na Casa de Portugal em Paris.

Entre outros convidados como Colette ou Paul Valéry, participaram alguns dos congressistas que tinham estado em Portugal como Gerard Bauër, Fernand Greggh, Émile Vuillermoz, Robert Kemp e, mais uma vez, Pirandello relatando algumas das experiências tidas meses antes⁴⁷. A temática da tradição nacional viria mais uma vez à baila, nomeadamente na intervenção de Ferro com Fernanda de Castro a 19 de Fevereiro. Em modo conferência-conversa, intitulada *Rapsódia Portuguesa*, os dois enleam-se-iam num diálogo que mais uma vez exporia a dicotomia que se encontrava subjacente ao momento nacional acompanhados por “*Audition de disques du folklore portugais*” (Comédia, 1932b). Se num instante Fernanda líricamente apontava o pitoresco das especificidades da tradição nacional

As casas de Lisboa!... Um escritor francês exclamou ao descobri-las: Oh, les petites maisons de percale! As casas, nas outras cidades, agrupam-se em bairros, em ruas. Há o bairro judeu de Praga, o bairro operário de Viena, o bairro de Santa Cruz, em Sevilha, o Bairro Latino, em Paris. Em Lisboa, cada casa tem o seu carácter, a sua fealdade ou a sua beleza. Encontram-se no mesmo bairro casa oblíquas, que se mantêm de pé pelo milagre de não sei que raízes profundas, casas coloridas, azuis, verdes, amarelas, onde crescem juntos pássaros, gatos e crianças; velhos palácios que ostentam, nas portas brasonadas, desenhos de caravelas e de bússias, - ex-votos da alma portuguesa; casas forradas de azulejos, da cor das almas que as imaginaram;

na deliciosa instalação da Rue de Scribe, no coração de Paris, que é como quem diz o coração do mundo. António Ferro, nosso camarada de redacção foi o animador dessas tardes em que o nome de Portugal era festejado. [...] Portugal durante mês e meio foi o «leit-motif» do mundanismo parisiense e das elegâncias cosmopolitas do «boulevard» (Notícias Ilustrado, 1932c).

47 A comunicação de Bauër intitulou-se “Imagens de Portugal”, a de Greggh “Portugal e a Poesia”, e a de Kemp “Um Francês em Portugal”. Pirandello reflectiu sobre o Congresso como exemplo da necessária solidariedade entre os povos.

casas sombrias para os tristes, casas doidas para os poetas, casas escondidas para os apaixonados, casas floridas de flores, casas floridas de santos, casas floridas de pássaros, casas onda as camisas, as saias, os lenços pendurados às janelas parecem estranhas borboletas brancas; casas para viver, casas para morrer, casas para sonhar... *Oh, les petites maisons de percale!...* Mas, se as casas do povo português são claras, variadas fantasistas, aos homens as devemos, aos homens simples que as imaginaram, que as desejaram, que as construíram.[...] Temos em Portugal uma vegetação que supomos única na Europa, conservamos velhos costumes pitorescos, acreditamos ainda em antigos mistérios e antigas lendas, temos praias, como a do Estoril, em que o Atlântico é tão calmo como uma piscina, mas temos sobretudo o povo, o nosso povo (Castro e Ferro citados em Guerner, 1932),

no instante seguinte Ferro retornaria a pôr a tônica no país que se queria moderno e progressista

Acabemos com as cantigas, com as frivolidades, com as frases. Portugal não é apenas uma caixa de brinquedos, um país de turismo, um divertimento europeu... Portugal possui uma literatura que merece uma expansão universal, uma agricultura [...] Se pensam que nós queremos viver apenas no nosso passado, enganam-se completamente. Como já disse na apresentação desta série de conferências, os portugueses são marinheiros-chômeurs. Já não temos, é certo, terras a descobrir. Saboreámos o primeiro perfume da África, da América, da Ásia e as casacas dos frutos não nos interessam... Mas há sempre, para os povos audaciosos, para os povos que não querem renunciar, um novo mundo que os espera: o novo mundo do futuro. Não somos uma nação morta, uma ruína ao luar... sabemos muito bem o que queremos, e as nossas malas estão sempre prontas para a abalada. Não somos fantasmas

do passado, somos homens modernos, homens do amanhã! [...] Ao Portugal de amanhã, para estabelecer a sua posição no equilíbrio europeu, bastará possivelmente um quadro, uma voz, um poema! sim! Nada de sentimentos guerreiros, de fanfarronadas ridículas, de reivindicações deslocadas! Mas queremos, exigimos, que nos respeitem, que reparem em nós, que tracem no mapa da Península, com electricidade, com tubo néon, a linha nítida e eterna da nossa fronteira! [e defendendo-se de uma acusação de comercialmente Portugal ser uma colónia de Inglaterra terminava...] Portugal, minhas senhoras e meus senhores, é uma colónia de Portugal, a colónia eterna dos portugueses... (op. cit.)

Ao seu reconhecimento público como escritor, dramaturgo e, principalmente, como jornalista, associava-se, de forma gradual, o de ‘propagandista-mor’ da nova nação⁴⁸. Esse reconhecimento devia-se principalmente ao êxito conseguido – e respectiva promoção – na organização destes eventos onde Ferro substituiu o Estado,

O grande jornalista e nosso querido amigo António Ferro chegou de Paris onde esteve durante mês e meio fazendo uma obra, a muitos títulos notável e proveitosa para a propaganda do nosso país. [...] A António Ferro, à sua influência pessoal, ao seu espírito de organização, ao seu patriotismo indiscutível, ao seu talento brilhante fica Portugal devendo muito nestes últimos meses. Quem quizer, imparcialmente, acompanhar a sua actividade no Congresso da Crítica e agora em Paris, não pode deixar de o felicitar calorosamente. E só lhe faz justiça. (Notícias Ilustrado, 1932a)

⁴⁸ *Mais ces randonnées de notre art et de notre histoire n'étaient pas suffisantes. Il fallait l'examen direct, sur place. Il fallait vous montrer que le Portugal était toujours vivant, toujours prêt à partir. Voici pourquoi j'ai eu l'idée d'emmener au Portugal, avec l'aide précieuse de mes camarades et de mon gouvernement, une caravane de critiques, de critiques impartiaux et incorruptibles.* (discurso de Ferro no pequeno almoço oferecido pela Assoc. de Crítica Francesa citado em Comédia, 1932a)

A obra de Antonio Ferro e dos seus colaboradores, que a todos os portugueses não pode passar despercebida há-de ter, e já tem, resultados práticos de alcance para o País. O que significará o facto do Estoril estar, neste momento cheio de estrangeiros e de, num momento de crise ter, nos salões do seu Palace, muitas dezenas de grandes fortunas da Europa? (Notícias Ilustrado, 1932c)

A opção pelo uso de aspectos da tradição como forma de modernizar o país ‘atrasado’ perante os seus congéneres internacionais já vinha de longe⁴⁹ mas só agora Ferro começava, finalmente, a colocar alguns desses conceitos em prática.

6. As Artes Populares e o Folclore ao serviço [da Propaganda] da Nação

Pouco tempo depois da constituição do Secretariado era anunciada, nos jornais lisboetas, uma das primeiras iniciativas do organismo. Diria Ferro anos mais tarde

Dois meses após o acto inaugural des-

⁴⁹ Já em 1921, quando nomeado director da *Ilustração Portuguesa* referira

Antes de mais nada, eu pretendo modernizar a «Ilustração Portuguesa» [...] o «magazine» tem que viver a sua época, tem que documentá-la, tem que fixar-lhe as memórias. [...] O «magazine» tem que estar certo como a hora oficial. O critério contemplativo, o critério ferrovelho de certas revistas, não é o que mais convem. Olhe-se com ternura para o passado, não se viva no passado. [...] O «magazine» é o Concurso Hipico das Horas. § [...] Portugal é o país da Saudade, é o país que faz do passado o seu presente... Concordo. É preciso, no entanto, para nosso bem, que não seja assim. Integrar Portugal na Hora que passa, é uma obra nacional, uma linda obra a tentar. Lisboa é uma grande cidade que só existe quando ha revoluções. Eu vou tornar Lisboa semanal. [...] § – Vae fazer uma «Vogue», uma Plus-Ultra, uma «Esfera»... § Sr. Antonio Ferro redarguiu logo: § – Não! A «Ilustração Portuguesa» não esquecerá Portugal. Procurará fazer-se uma revista Europeia mas integrando-se na vida portuguesa. Procurará mostrar Portugal aos portugueses, procurará, com o auxilio de todos, estilar a raça. A linha do bailado português, por exemplo, está por descobrir. Encontrada essa linha, Portugal pode ter a sua companhia de bailados, como os russos, bailados modernos, arcoirados, bailados de côres bôbescas... nas nossas danças populares, nos nossos trajes regionais, nos nossos costumes, temos matéria prima para estilizações admiráveis, temos tintas de sobra para um grande cartaz a pôr na Europa, a pôr no mundo ([Barros], 1921, p.232 e 233).

te serviço do Estado, em Dezembro de 1933, exibiu-se em Lisboa, por nossa iniciativa, um grupo de “pauliteiros” de Miranda vestidos com a maior propriedade, admirável friso de bonecos humanos, de bonecos vivos. Foi ainda o S.P.N. que subsidiou, em grande parte, a sua viagem a Londres onde tiveram ocasião de dançar, com êxito conhecido, no Albert Hall, por ocasião do festival de folclore organizado pela “Sociedade Inglesa de Danças e Canções Populares”. (citado em Diário da Manhã, 1936)

Na realidade, aproveitando de forma feliz a passagem do agrupamento folclórico transmontano por Lisboa a caminho de Londres onde, a convite de Rodney Gallop⁵⁰, se apresentariam entre 5 e 6 de Janeiro no *Royal Albert Hall* – apresentação integrada no *National Festival of English Folk Dance & Song*⁵¹ –, o Secretariado promoveu apresentações públicas: uma para a imprensa na tarde de dia 29 de Dezembro em pleno Jardim de São Pedro de Alcântara (fronteiro à primeira sede do SPN/SNI); outra, nessa mesma noite, no Teatro Gimnasio (Diário de Lisboa, 1933b). A específica estranheza das danças mirandesas e, principalmente dos trajés

50 *O sr. Rodney Gallop, que foi secretário da embaixada inglesa e é um folclorista apaixonado, e que publicou um interessante livro acerca da Etnografia do povo basco está a preparar outro sobre as dansas e os cantos portugueses, para o que percorrem o país, convencendo-se de que no nosso «folclore» há duas coisas notáveis, que sobrelevam todas as outras: uma canção alentejana e a dansa dos pauliteiros mirandeses* (Diário de Lisboa, 1933b).

Entre obras dedicadas ao folclore basco e mexicano Gallop publicaria, sobre Portugal, segundo o registo na British Library: *Portugal: a Book of Folkways* (Cambridge: University Press, 1936), *Eight Portuguese folksongs = Oito canções regionais portuguesas: collected and arranged for voice and piano by Rodney Gallop* (London: Oxford Uni. Press; Lisboa: Sasseti, 1936) e *Cantares do Povo Português. Estudo crítico, recolha e comentário de Rodney Gallop* (Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, 1937).

51 A apresentação dos pauliteiros no festival de folclore que acontecia anualmente em Londres provocou curiosidade suficiente para ser notícia nas actualidades cinematográficas da Pathé Gazette como *“An Old Portuguese Custom [...] Peasants [...] perform their famous stick dance of great antiquity - for first time outside their native village”* (British Pathé, 1934) filmando-se os bailarinos actuando no pátio fronteiro ao University College of London.



Fig.6 - “Os Pauliteiros de Miranda do Douro”. O Notícias Ilustrado, ano 6, série II, n.º 291 (7 Jan. 1934), capa.

[foto do autor]

dos bailarinos – relativamente ao restante panorama do folclore nacional – fomentariam o aparecimento de notícias nas capas de alguns dos periódicos como o *Diário de Lisboa*, no domingo seguinte⁵², ou o *Notícias Ilustrado*, dias mais tarde (Notícias Ilustrado, 1934b) (fig.6).

Poucas semanas antes, em Paris, anunciara-se uma conferência do deputado Henri Torrès⁵³, organizada pela Casa de Portu-

52 *Alguns aspectos curiosos da tradicional «Dansa dos paulitos» e da indumentaria típica dos dansarinos mirandeses, que vão a Londres exhibir-se no grande certame internacional de dansas populares* (Diário de Lisboa, 1933a).

53 O convite seria no mínimo peculiar, tendo em conta Henry Torrès (1891-1966) ser um jornalista e advogado francês de origem judia reconhecido por habitualmente defender importantes arguidos anarquistas e/ou comunistas. Desde 1932, era deputado da assembleia legislativa francesa pela região dos Alpes Marítimos como candidato independente de esquerda, tendo antes militado no Partido Comunista Francês e noutros partidos de esquerda. Recandidatar-se-ia em 1936 pela *Front Populaire* perdendo o seu lugar de deputado. A 16 de Junho de 1940, na fronteira de Bordeaux, seria um dos muitos refugiados ajudados

gal⁵⁴. Segundo consta o deputado não terá aparecido, mas a sua comunicação sobre folclore português foi lida perante a audiência do Théâtre de la Michodière (Santos et al., 1999, p.27). A outra atração dessa noite foi uma apresentação de música e dança pela cantora Corina Freire e pelos bailarinos Francis Graça e Ruth Walden,

Une matinée portugaise

C'est pour la première fois à Paris qu'aujourd'hui, au Théâtre de la Michodière, de 17 à 19 heures, des artistes portugais seront présentés au public parisien sous l'égide de la Casa de Portugal dans des danses et chants de leur pays.

Mlle Corina Freire, chants populaires et «fados» en costumes régionaux portugais, Mlle Ruth et M. Francis Graça, danses populaires portugaises en costumes du pays.

Cette présentation sera précédée ad'une allocution par M^e Henri Torrès.

(Comédia, 1933)

Embora referida como primeira apresentação dos artistas em Paris (Santos et al., 1999) na

por Aristides Sousa Mendes na fuga ao avanço nazi, seguindo posteriormente para Nova Iorque de onde apoiou, como jornalista, a libertação de França. Retornaria a França após a guerra sendo eleito senador. Criada pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros a 10 de fevereiro de 1931 (e regulamentada meses depois) a Casa de Portugal em Paris tinha o objetivo de “agrupar em França todos os serviços de propaganda comercial e de turismo de Portugal” (Decreto-Lei N.º 19:333, 1931). A secção de turismo estaria “incumbida de promover o conhecimento do nosso País pelos meios que sejam postos à sua disposição” (op. cit.) promovendo as

54 *belezas naturais e artísticas de Portugal [...] estações termiais de cura e repouso [...] organizar itinerários e programas de excursões turísticas por mar e terra a Portugal e colónias, fornecendo ao público e entidades [...] todos os esclarecimentos necessários [...] publicar [...] monografias destinadas a aumentar o conhecimento em França dos progressos de Portugal e colónias* (Decreto-Lei N.º 20:140, 1931).

O organismo – sediado na Rue de Scribe, ao lado da ópera de Paris – foi usado por António Ferro como plataforma para muitas das suas acções de propaganda quer antes da sua nomeação como director do Secretariado (realizando aí as conferências de Propaganda no início de 1932), quer, principalmente, depois, funcionando a partir daí quase como a “filial” do Secretariado no estrangeiro.

realidade, quer Corina Freire, quer Francis e Ruth Walden, não se teriam estreado com este repertório de inspiração folclorista no evento organizado pela Casa de Portugal. Corina já era conhecida dos palcos parisienses desde o princípio da década e, ainda semanas antes, o trio tinha apresentado um programa, aparentemente similar, perante o público parisiense sob enormes elogios⁵⁵, continuando a apresentar-se periodicamente nos anos seguintes. Em rigor da verdade, a predileção dos palcos pela revisão do folclore nacional já se iniciara anos antes, como já vimos, com as experiências, inicialmente qualificadas como ‘modernas’, realizadas pelo teatro de revista lisboeta – desde aproximadamente 1925, que a maior parte das revistas de sucesso incluíam um acto, se não mais, em que narrativa, música, coreografia, cenários e/ou figurinos se inspiravam na ingenuidade saloia, nos alegres viras, fandangos e corridinhos, no pitoresco das varinas, no colorido dos trajes, etc. – onde Francis, Ruth e Corina já tinham feito carreira.

Aproveitando a temporada de espectácu-

55 *Bien qu'il soit difficile de présenter à des Parisiens avertis, familiers de tous les théâtres, un numéro inédit, M. Guy de Saint-Rémy avait réalisé cette gageure, en cueillant sur sa tige la fleur d'un spectacle portugais: il avait saisi à leur débarquement trois artistes venus de Lisbonne, qui sont de charmants interprètes d'un des folk-lore les plus pathétiques du monde. § Car le Portugais, romantique et doux, a inventé des danses et des chansons d'une gaieté ou d'une désespérance sans rivales. Mmes Corina Freire n'a pas marqué de nous présenter les deux aspects du fado, celui de Lisbonne, nostalgique et populaire par lequel une voix désunie clame, au fond d'une ruelle profonde comme un puits, une douleur qui s'enivre d'être sans remède, et le fado de Coimbra, savant comme un rondel d'écolier de Cour d'Amour, la chanson que l'étudiant murmure à [sic] la guitare dans le bois de Chopal, ou qu'il chante sous le balcon de sa belle, toute la nuit, jusqu'à ce que la tricana, qui est la plus jolie fille du Portugal, entr'ouvre sa persienne pour jeter un regard compatissant à son amoureux transi. § Il y eut aussi des danses, ces viras du Minho, le pays du vin, qui ont la vivacité des pas de Gallice. Pour honorer les beaux costumes du pays, les parures de cœurs d'or de la chanteuses et des danseurs. Ruth et Francis Graça, le maître de maison avait donné pour fond à sa scène improvisée une magnifique et naïve tenture brodée, authentiquement portugaise. Ce délicat décor soutenait harmonieusement ces chansons, chargées de passions et déchirées de tristesse. § Telle fut l'heure émouvante que nous-devons à M. Guy de Saint-Rémy, qui s'excusait de la simplicité de cette réception de célibataire. (Richard, 1933)*



Fig.7 - "Portugal no Estrangeiro". O Notícias Ilustrado. ano 7, série II, n.º 307 (29 Abr. 1934), pp. 12-13.

[foto do autor]

los em Paris, ainda em Abril de 1934, por ocasião do lançamento do livro publicando a tradução para francês das entrevistas de Ferro a Salazar, Ferro juntar-se-ia a eles no palco do Theatre des Ambassadeurs realizando uma conferência animada com música e dança (fig.7),

numa festa genuinamente portuguesa, em que António Ferro teve mais uma vez ocasião de enaltecer a nossa terra e de, para ela, chamar a atenção dum platéa culta e exigente, como aquela, composta de nomes consagrados na Arte, na Literatura, na Política e nas Finanças Francesas. Desenvolvendo a sua missão de propagandista do país no estrangeiro e realizando, à custa de influência pessoal, uma obra que reverte, sem sombra de dúvida, a favor de todo o país, pode-se considerar esta estadia de António Ferro em Paris como um dos belos triunfos da sua vida de jornalista e patriota. Outros países gastariam rios de dinheiro e não lograriam, nem de longe, sombra da publicidade conseguida por António Ferro para Portugal nestes últimos tempos. Há que reconhecer que desse habilíssimo Congresso da Crítica que o nosso camarada conseguiu fazer realizar em Portugal, tem tirado António Ferro um enorme partido. (Notícias

Ilustrado, 1934c)

O êxito nos palcos franceses prosseguiria,



Fig.8 - "L'Art Vivant Au Portugal". L'Art Vivant - Living Art. n.º 190 (Nov. 1934), capa e página interior.

[foto do autor]

sendo noticiado em Portugal que, por influência dos figurinos de palco de Corina – desenhados por José Barbosa com inspiração nos trajes tradicionais portugueses – “um grande costureiro de Paris [lançou] uma moda para este ano nas praias, inspirando-se nalguns dos trajes de Corina Freire. São os lenços sob o chapéu, – traje genuinamente português e tão lindo, que as elegantes de Paris não desdenharam de o usar” (Notícias Ilustrado, 1934a).

Outra operação de propaganda bem-sucedida, foi a edição de Novembro de 1934 do magazine francês *L'Art Vivant - Living Art: Revue Mensuelle de L'Art, des Elegances et du Tourisme*, dedicado a Portugal (fig.8), onde artigos sobre o país, e a sua arte, ocupavam quase dois terços do seu conteúdo editorial. A revista não escondia o papel que o Secretariado teve na edição da mesma⁵⁶, advertindo logo nas páginas iniciais que “*Ce Numéro de L'Art Vivant consacré au Portugal a été établi par les soins de l'Architecte Gonçalo de Mello Breyner sous le patronage du Secrétariat de la Propagande Nationale au Portugal*” (Guenne, 1934a). A frase era acompanhada pela fotografia do interior ‘moderno’ com painel de Bernardo Marques, do gabinete

56 A edição terá sido conseguida, provavelmente, com a contrapartida de publicidade angariada por Portugal, sendo aproximadamente metade das páginas de anúncios – ou de artigos patrocinados – pagos pelos vinhos e conservas portuguesas, e respectivos institutos, pela Sociedade de Propaganda da Costa do Sol, para além de uma página da própria Casa de Portugal em Paris “*Le Portugal est à la mode parce que... [...] visitez le Portugal*” (Casa de Portugal. Paris, 1934)

de Ferro na sede do SPN/SNI – à época ainda em São Pedro de Alcântara – seguidas pelos retratos oficiais de Salazar e Carmona nas páginas seguintes. O texto introdutório de Ferro versava sobre o renascimento de Portugal sob o Estado Novo, nomeadamente das suas ‘artes’ proclamando “*Ce numéro de l’Art Vivant, dédié au Portugal, vient par conséquent, à propos, à son heure, car l’art vivant n’est pas aujourd’hui au Portugal une image, mais une réalité*” (1934a). Seguiam-se artigos de diversos autores sobre arte portuguesa⁵⁷, desde o primeiro, ainda reflectindo sobre o sucesso da exposição comissariada por José de Figueiredo, no Jeu de Paume, em 1931; a outros sobre diversos museus nacionais como os de Guimarães, Viseu, Lamego, Aveiro, Évora, Coimbra e de Arte Sacra em Lisboa, sobre as histórias da arquitectura, da ourivesaria e da faiança portuguesas; um ensaio sobre a obra de Jean de Rouen e Nicholas Chantereine em Portugal, e outro, de Raul Lino, sobre *Les Maisons Portugaises au XVIII^e Siècle*. Mas também referências à arte portuguesa contemporânea – pintura e escultura – e à arquitectura contemporânea – apresentando maquetes da Igreja de Fátima de Pardal Monteiro, da Casa da Moeda de Jorge Segurado e do edifício do Arsenal do Alfeite dos irmãos Rebelo de Andrade. Um artigo com maior profundidade do director da revista, Jacques Guenne, mencionaria desde o Orpheu e Mário Sá Carneiro aos artistas mais recentes, referindo, entre muitos citados, o trabalho de *affiche* de Botelho ou “Tom, dont l’art a le charme populaire” (1934b). Ricamente ilustrados, os artigos eram intercalados por páginas de fotos de peças museológicas, monumentos e paisagens, mas também por imagens de arte contemporânea com reproduções de obras de Jorge Barradas, Roberto Araujo, Henrique Franco, Francis Smith, Sarah Affonso, Dordio Gomes, Bernardo Marques, António Soares, Francisco Franco, Canto da Maya, Leopoldo de Almeida e Salvador [Barata] Feyo. Páginas destaca-

57 A maior parte dos autores foram historiadores ou directores dos museus apresentados, sendo o tema da contemporaneidade tratado, praticamente, apenas pelo director [francês] da revista ou no texto introdutório de Ferro.

vam-se pela sua singularidade: a de Almada Negreiros com as ilustrações criadas para a sua *Histoire du Portugal par cœur*, ou ainda, mais peculiarmente, a referente a um conjunto de peças do figurado popular de Barcelos e Gaia, que não tendo relação com nenhum dos textos publicados, daria a tônica na importância que o Secretariado dava à arte popular nacional.

Ainda em 1935 seria realizada nova ‘operação de charme’ a agentes estrangeiros, referida como ‘a visita dos intelectuais estrangeiros’, desta vez já totalmente organizada pelo Secretariado. De novo, realizaram-se convites, agora directamente pelo secretariado, a diversos escritores, críticos e jornalistas⁵⁸ – alguns repetentes da visita de 1931 – para conhecerem o país que se esforçava por começar um novo momento e, mais uma vez, o programa seria sobrecarregado de eventos que promoviam as riquezas culturais nacionais.

Em Lisboa, a visita coincidiria, propositadamente, com as festas da cidade organizadas pelo município tendo os convidados assistido aos desfiles das marchas dos bairros populares – iniciativa de Norberto de Araújo (Notícias Ilustrado, 1935a); visitado a reconstrução de um trecho de “Lisboa Antiga” construída no local do antigo convento das Francesinhas, à Estrela – sob a direcção de Matos Sequeira (Notícias Ilustrado, 1935c); e assistido às ‘hollywoodescas’ encenações de um torneio medieval no claustro dos Jerónimos e de um cortejo da corte de D. João I – ambos eventos dirigidos por Leitão de Barros (Notícias Ilustrado, 1935e, f). Entre banquetes, passeios no rio, a Sintra e a Cascais, a monumentos e outros acontecimentos, os visitantes encontraram assim a capital engalanada e em modo de festa – a que até um concurso de montras não faltou⁵⁹ – mas, talvez o mais importante, vivendo num, muitas vezes re-

58 Os franceses Jules Romain, Fernand Gregh, François Mauriac, George Duhamel, Jacques Maritain, Emille Vuillermoz e o Conde Wladimir D’Ormesson, a chilena Gabriela Mistral, o belga Maurice Maeterlink e os espanhóis Wenceslao Fernandez Flóres, Marquês de Quintanar, Ramiro de Maetzu e Miguel de Unamuno, entre outros jornalistas e escritores.

59 Organizado pela Associação dos Lojistas, prenunciava assim outros organizados pelo próprio SPN/SNI anos mais tarde (Notícias Ilustrado, 1935d).

ferido, ambiente ordeiro e venturoso.

Após estes encontros com o Portugal encenado no espaço urbano – do popular ao histórico – partiriam para mais um périplo ao ‘país real’ – do ‘sempre viçoso e alegre’ Minho ao ‘árabe’ Algarve – encontrando, de povoação em povoação, alegres arraiais e festas num contínuo contentamento folclorista que era, mais uma vez, minuciosamente encenado para a sua passagem. Ao longo do caminho, por Viana, Braga e Murtoza eram acolhidos por filas de raparigas sorridentes, em trajes regionais, cantando melodias, lançando pétalas de flores, dançando viras e malhões, ou representando cenas nos quais bordavam ou cosiam.

Com esta acção, visaram-se dois propósitos: elevar a auto-estima do público interno, que sabendo da visita pelo que os jornais noticiavam se orgulhava com o interesse pelo seu país de tão ‘grandes’ personalidades “António Ferro reuniu em Portugal a fina flor da intelectualidade europeia” (Castro, 1986, p.269); e cativar o público externo, mais uma vez através de artigos elogiosos escritos pelos convidados na imprensa dos seus países. Se o objectivo mais óbvio seria o de anunciar as belezas do país – paisagem, património, etnografia, gastronomia, etc – também o era apreçoar internacionalmente o momento de reconstrução nacional que se alcançava, objectivo identificado pelos convidados⁶⁰. Porém nem sempre esse objectivo seria conseguido, dando-se o exemplo de Miguel de Unamuno – apaixonado declarado por Portugal e pela sua cultura – que, não deixando de escrever artigos reflectindo sobre a viagem – assim celebrando o seu retorno ao país –, não se mostraria nada convencido com o resultado político que lhe era apresentado.

Había sido yo invitado, con otros, a visitar Portugal por la Propaganda Nacional y con ocasión de las fiestas de la ciudad de Lisboa. Festejos ordenados para festejar el orden que aseguran haber restablecido. Mas de esto no he

60 *Propaganda turística, de los encantos y ternezas acoedoras de la tierra portuguesa, y propaganda también política del régimen bajo el que hoy vive Portugal* (Unamuno, 1935c).

de decir aquí nada, que no me propongo en estas líneas ni defender ni atacar régimen alguno político. El pueblo tenía que aparecérsenos contento y hasta alegre. Se nos brindaron cantos y bailes populares, ejemplos de folklore y cabalgatas más que históricas, arqueológicas. (1935b)

Se a sua crónica para a revista argentina *Cara y caretas* mostra alguma relutância em abordar o panorama político⁶¹, ficando-se apenas por uma reflexão sobre o Tejo como elemento unificador da Península Ibérica, ao ligar Toledo a Lisboa, nos diversos artigos escritos para o jornal espanhol *Ahora* não teria tantos pruridos. Após breves reflexões sobre o quanto

En todo nuestro recorrido fuimos espléndidamente agasajados, se nos mostraron las mayores bellezas monumentales y naturales de Portugal y ejemplos de vida popular o, mejor, folklórica, bailes y danzas del país [referiria que] Se nos quería mostrar el contenido en que dicen que vive el pueblo portugués. Mas yo trataba de penetrar más allá del velo de aquellas fiestas (1935c),

prosseguiria num tom crítico que ocupou a maior parte das múltiplas crónicas que resultaram da visita a Portugal reflectindo nelas sobre: a censura e liberdade relembrando a, ainda recente, ditadura de Primo de Rivera⁶² (Unamuno, 1935a); sobre a

61 Numa pequena missiva publicada no semanário lisboeta *Bandarra* seria igualmente explícita a sua cortês recusa em falar sobre o momento que se vivia *A quien como yo vive de recuerdos de esperanzas – que son esperanzas de recuerdos – no hay que preguntarle por la aparente realidad presente. Todo lo presente, en todas partes, es aparental. ¡ Y es tan difícil digerir la Historia! No se me pregunte, pues, por lo de ahora. Busco lo de siempre. Y aquí he venido a buscar mis sueños de eternidad, por encima y por debajo de los cambios todos, en uno u otro sentido, que traen los terremotos sociales* (Unamuno, 1935 [1985]).

62 *Pensaba en estos pobres pueblos europeos en que a la libertad se opone la independencia. A la libertad individual la supuesta independencia colectiva. Para poder ser nacional de esta o de aquella nacionalidad – rusa, italiana, alemana, portuguesa... lo que sea – hay que dejar de ser hombre entero y verdadero. [...] Lo prin-*

educação⁶³; a pobreza⁶⁴; e a opressão oculta que sentia existir⁶⁵ no novo regime, classificando-o, não muito elogiosamente, como fascismo académico-castrense⁶⁶.

7. A Comissão Nacional de Etnografia e o primeiro ensaio fora de portas

O folclore nacional, as artes populares e

cial parece ser equilibrar el presupuesto, no sólo el de ingresos y gastos de la Hacienda pública repartiendo la pobreza, si no el presupuesto espiritual, el de ingresos y gastos de ideas, de sentimientos, de ensueños, de aspiraciones y de ilusiones. La cosa es pensar, sentir, creer, esperar, soñar en balance (Unamuno, 1935a).

63 *¿Qué educación nacional puede dar una dictadura académico-castrense? Ardua cuestión. Que no se presenta ni en Italia, ni en Alemania, ni en Rusia, pues Mussolini, Hitler y Stalin de todo tienen menos de catedráticos. ¿Cómo puede espaciarse el alma popular – popular, no nacional – portuguesa fuera de sus ineludibles necesidades elementales? ¿Y el llamado nacionalismo? ¿El nacionalismo doctrinario, académico-castrense, de cátedra? O sea: ¿qué ideal histórico – histórico, no arqueológico – puede surgir del llamado – no sin pedantería – Estado nuevo? (Unamuno, 1935c)*

64 *Vimos y oímos en nuestro recorrido [...] coros populares de canto y baile, con típicos trajes comarcales, ricos de colorido y traza; coros con el cometido de mostrarnos la decretada alegría en el trabajo, el contenido en el reparto de la pobreza; pero nada me habló más ni mejor que el no preparado concurso de los humildes pescadores de la playa de Nazaret. Donde alguno se nos acercó a pedir-nos una “esmolinha” [...] Aquel era el pueblo por debajo de leyendas. Comer, beber, abrigarse y vestirse pobremente, adornarse un poco – muy poco – acaso y... propagarse. Pueblo que, abrumado bajo cuidados elementales, no da espacio ni tiempo a que le hostiguen inquietudes esenciales. Nuestras libertades civiles serían para ellos un puro lujo su- perfluo. ¿Qué saben ellos del pomposo Estado nuevo? (Unamuno, 1935d)*

65 *Y aquí estoy, en este pueblo, en que aprendí a querer, a admirar y a compadecer, oyendo quejas de los que tienen que ahogar sus protestas, de los protestantes civiles y laicos. ¡ Y hasta se decreta la alegría oficial patriótica! Patriotismo oficial. Se persigue como sospechoso al que recibe ciertos libros del extranjero. La terrible sospechosidad inquisitorial (Unamuno, 1935a).*

66 *... el Estado nuevo. Que viene a ser una especie de fajismo de cátedra. [...] Y nada mejor que llamar fajismo de cátedra – pedagógico y doctrinario – al que informa el actual régimen político portugués. La dictadura del núcleo que representa Oliveira Salazar es una dictadura académico-castrense o, si se quiere, bélico-escolástica. Dictadura de generales – o coroneles – y de catedráticos, con alguna que otra gota eclesiástica. [...] Los más de mis compañeros de expedición de estudio solicitaron ser recibidos por Salazar, saludarle y oírle. Yo, no. Y fué por ser yo también catedrático y no pretender ni examinarle yo a él ni que él me examinase (Unamuno, 1935c).*

aspectos intrínsecos do viver do povo português, passíveis objectos de orgulho nacionalista pela sua carga identitária – relativamente ao ‘moderno’ cosmopolita progressivamente mais uniforme – começavam assim a servir de base fundacional para o desenvolvimento da política cultural do SPN/SNI quer através de exposições dos elementos vernaculares na sua forma mais genuína quer reformulados pela geração de rapazes a quem Salazar, praticamente um ano antes, pedira para aguardar.

Para fomentar essas opções e suportar a veracidade das fontes de inspiração – algo perfeitamente dispensável nas experiências que se realizavam no teatro de revista – foi essencial a criação, em inícios de 1935, da Comissão Nacional de Etnografia, inicialmente denominada Comissão Executiva da Exposição de Folclore e Etnografia (Diário de Notícias, 1935). A comissão, “composta de homens de letras, artistas e arqueólogos”⁶⁷ (Notícias Ilustrado, 1935b), reuniria em Fevereiro com o objectivo de “deliberarem sobre o plano geral de trabalhos a efectuar, tendo em vista um grande movimento de interesse pela nossa riqueza folclórica e etnográfica” (Diário Português, 1935), tendo Ferro sublinhado

com traços vivos o interesse que o folclore e a etnografia, sob o ponto de vista nacional, mereciam ao Secretariado da Propaganda Nacional, e, como tudo o que é verdadeiramente português, não podem ser estranhos á acção deste organismo. Assim, está no seu plano a realização de uma exposição nacional de folclore e etnografia na qual figuram os aspectos mais representativos e característicos de cada província, dando-se-lhes relevo e vida com a reconstrução de motivos arquitectónicos regionais.

67 Segundo as notícias estes seriam – para além de António Ferro – David Lopes, João da Silva Correia, Mário de Albuquerque, Alfredo Pimenta, Luís Keil, Luiz Chaves, Manuel Cardoso Martha, Frazão de Vasconcelos, Luís Teixeira, Ferreira Deusdado, Coronel H. Campos Ferreira Lima, Jorge de Faria, Francisco Lage e Carlos Lobo de Oliveira, tendo faltando Leite de Vasconcelos se encontrava ausente de Lisboa, tendo todos os presentes lamentado a falta de tão ilustre professor, a quem o folclore e a etnografia devem os mais notabilíssimos trabalhos. (Diário Português, 1935)

A cerâmica, a tecelagem, as olarias, a pesca, os bordados, os cantos e danças, a indumentária e o teatro popular animariam esse certame colorido e pitoresco, onde o povo português se encontraria representado através das suas mais belas actividades. Sugeriu, por fim, a ideia de uma grande exposição internacional de folclore em Lisboa, cuja realização seria de extraordinário interesse para o nosso País. (op. cit.)

Segundo a notícia no Diário Português, nessa mesma reunião seriam indicados por Alfredo Pimenta nomes para presidir a realização destes intentos – Luiz Chaves, Cardoso Martha e Jorge de Faria – aos quais Ferro complementaria com o nome do próprio Pimenta e dois elementos como delegados do Secretariado, Francisco Lage e Carlos Lobo de Oliveira⁶⁸.

Na realidade, a escolha de pouco serviria pois pouco mais se sabe da Comissão após este promissor arranque. Não obstante, as ideias discutidas, as propostas apresentadas, e alguns dos elementos presentes naquela reunião seriam fulcrais para o desenvolvimento da pesquisa etnográfica realizada pelo Secretariado, a sua posterior divulgação e o seu uso.

Logo à partida, interessa referir Francisco Lage, colaborador do SPN/SNI desde inícios de 1935⁶⁹ (para onde terá sido contra-

tado, inicialmente, como arquivista). Este faria parte dos júris dos Prémios Literários a partir desse ano, ficando à frente da 3ª secção do Secretariado, conhecida como Secção de Etnografia, nesse papel participando em muitas das iniciativas realizadas nas décadas seguintes. Após a sua inauguração em 1948 viria também a assumir a direcção do Museu de Arte Popular até ao ano da sua morte, em 1957.

O trabalho que o Secretariado promoveu alimentar-se-ia muito dos relacionamentos de toda uma geração de etnógrafos, ou folcloristas – como por vezes eram chamados –, que, associados ao trabalho organizativo de Lage dentro do Secretariado, teriam o objectivo de pesquisar esta “riqueza” nacional. Entre estes poder-se-á destacar Luiz Chaves, possivelmente o mais profícuo e devotado colaborador externo do SPN/SNI⁷⁰, mas também se podem referir – entre conhecimentos de Lage mais antigos a outros

(entre finais da década de 1920 e inícios da seguinte) irá colaborar com outras figuras de relevo da etnografia e arte locais como o Conde de Vilas Boas, o Conde Aurora, Justino de Amorim e José Luiz Brandão de Carvalho (de quem falaremos mais tarde) na realização de um grande cortejo de carácter etnográfico no dia de S. João de 1929, intitulado *A Grande Parada Agrícola do Minho*, “calendário da vida rural, que de janeiro a dezembro fizesse uma longa teoria da etnografia minhota, do folclore, das tradições a que se pretende o viver desta província” (notícia do Correio do Minho de 22 de Junho 1929, citada por Bragança, 2016). No mesmo ano, a pedido de António Ferro, cuidaria da organização de um programa de visita de jornalistas a Braga de forma a estes se inteirarem da riqueza económica, industrial e cultural da região (sobre o papel de Francisco Lage como responsável pelas iniciativas etnográficas do Secretariado ver Alves, 2007, sobre aspectos da sua vida biográfica ver Bragança, 2016)

70 Luiz Chaves (1888-1975), autodidata com formação em Estudos Matemáticos pela Escola Politécnica e pela Universidade de Coimbra desenvolveu atividade como escritor, etnógrafo, arqueólogo e filólogo. Iniciado na pesquisa etnográfica e arqueológica por Leite de Vasconcelos o seu percurso ficou associado ao trabalho desenvolvido no Museu Etnológico Português (atual Museu Nacional de Arqueologia) – como preparador do Museu a partir de 1912 passando, com a saída de Vergílio Correia, a Conservador interino em 1916. Após um longo afastamento por razões políticas (de 1919 a 1931), período durante o qual o seu interesse pela temática da arte popular cresceu, voltaria ao Museu – por concurso público – para o cargo de Conservador, assim permanecendo até se aposentar em 1957.

mais recentes, e de académicos a amadores dedicados ao estudo local – os nomes de Tude Martins de Sousa (1874-1951), Manuel Cardoso Martha (1882-1958), Vergílio Correia (1888-1944), Guilherme Felgueiras (1890-1990), Sebastião Pessanha (1892-1975), António da Rocha Madahil (1893-1969), Luís de Pina (1901-1972), Armando Leça (1891-1977), Armando de Matos (1899-1953), Joaquim Santos Júnior (1901-1990), Joaquim Sellés Paes (1913-1990) ou Eurico de Sales Viana (1891-1973), entre outros.

Vergílio Correia, em 1915, numa série de artigos intitulada “Arte Popular Portuguesa” – publicados na revista *A Águia* – tentara já classificar aquilo que se tornara o objecto de estudo dessa geração, e que viria a ser essencial para a visão etnográfica promovida pelo Secretariado décadas depois

Diversamente porém do que sucede em outros campos – instituições, religião, guerra –, onde para se compreender a vida preistorica ha que se recorrer ao estudo dos costumes do gentio africano, americano ou asiatico, no campo artistico, para se formar ideia do labôr especifico dos primeiros homens, não é de necessidade absoluta procurar as mesmas fontes, embora elas sejam sempre auxiliares valiosos: basta mergulhar nas camadas ruraes inferiores dos europeus. [...] Não se vá porém pensar que a alçada da arte popular seja ainda a mesma da preistorica: longe disso. [...] Abreviando: a arte popular deriva de um fundo artistico rudimentar primitivo, conservado tradicionalmente nas camadas inferiores dos povos, e acrescentado no decorrer dos seculos com elementos simples, tirados da arte geral superior. Em Portugal, o homem inculto, sem educação especial, desamparado de escolas, pratica uma arte caracteristica, ingenua, tradicional, que aplica aos seus utensilios caseiros ou áquelles que por vezes fabrica para vender. Tal arte, pela sua modestia e simplicidade – como certas flores campestras

delicadíssimas e apagadas —, passa a bem dizer despercebida. Contudo, para aquele que uma vez tiver fixado o seu carácter, ela começara logo a fazer-se notar com frequência, aparecendo por fim em toda a parte, seja no friso de uma casa provinciana ou nos desenhos de um tapete, na cuxarra de um pastor como na prôa de uma meia lua ou de um barco moliceiro. Os seus processos são rudimentares, os seus horizontes limitados, e os elementos com que se foi formando os mais heterogêneos. Vive ainda por uma questão tradicional; é um dos vestígios da velha organização social que deixava a cargo do mesmo indivíduo a produção e o consumo, por que o rural, em épocas que não vão longe, tinha de bastar-se a si próprio na elaboração de muitos objectos de primeira necessidade. Tecia os seus pannos, fabricava os seus moveis e utensílios domésticos ou campestres, e como eles eram para uso próprio ou da família, enchia-os carinhosamente dos mais belos ornatos tradicionalmente recebidos dos antepassados, e que por vezes modificava introduzindo-lhes elementos singelos arrancados aqui e ali da arte da época em que vivia. (1915, pp.117-118)

Arte popular, é literalmente a arte do povo. Por povo devemos entender «os homens que mais se aproximam do primitivo», e por popular «tudo o respeito ao povo, pertence, caracteriza o povo» [tal como definido por Adolfo Coelho]. Consequentemente a arte popular deverá ser, segundo o carácter da classe que a produz, tradicional, ingenua, variada e incerta, e poder-se-ha definir como: o conjunto de manifestações artísticas produzidas por gente do povo, não arregimentada em corporações com direcção técnica especial, nem trabalhando em oficinas de métodos e maquinismos recentes, seguindo por isso ordinariamente processos e modelos de carácter tradicional. Por este exclusivismo que não lhe deixe abranger dentro da área mais que os objetos fabricados por processos an-

tiquados, a arte popular entra nos domínios da Etnografia, que justamente se ocupa de todas as manifestações humanas primitivas (tradições, usos, vida e utensílios) sejam imateriais, sejam plasticas. (op. cit., p.97)

As bases e métodos de pesquisa e análise do património etnográfico nacional praticado pela maioria destes agentes centrar-se-iam, assim, num modo de abordagem que a historiografia contemporânea virá a intitular de ‘etnografia artística’⁷¹ – título de uma colectânea de textos publicada por Vergílio Correia em 1916. Segundo essa abordagem considera-se actualmente que

Mostrar e celebrar a cultura popular enquanto conjunto de objectos de arte popular, mais do que explicá-la, parece ser a opção dominante. Há evidentemente excepções [...] Mas de uma forma geral, a vontade de teorização é bastante incipiente e a característica dominante da esmagadora maioria dos textos é o seu tom celebratório, assente num número limitado de recursos retóricos, que invariavelmente cantam a «beleza», a «simplicidade» e «humildade» dos objectos de arte popular ou evocam as suas lições de «são tradicionalismo», de «modéstia» e de «singeleza». (Leal, 2000, p.47)

A partir da década de 1930, ao celebrar a produção realizada por este homem primitivo português, procurava-se o âmagô artístico da nação⁷², no mesmo profundo

passado de onde provinham os outros valores que o regime propunha como centrais à [re]-construção do país. Esta leitura ‘incipiente’ e ‘celebrativa’ dos elementos etnográficos coadunar-se-ia perfeitamente com a valorização simplista dos fundamentos morais, éticos e sociais nacionais que o regime ambicionava. Assim sendo, não se procurava o entendimento profundo do porquê deste património material ou imaterial assim ser, da mesma forma que não se justificavam os valores que se exaltavam – todos eram perenes e seria apenas necessário nomeá-los, ou mostrá-los, nas capacidades que mais facilmente os identificavam para assim serem entendidos e enaltecidos pela população.

O “primeiro e feliz ensaio [da] grande comissão composta por algumas das reconhecidas competências do nosso país em matéria de folclore”, como a ele se referiria Ferro um ano mais tarde (em discurso citado no Diário da Manhã, 1936), realizou-se na Suíça, por ocasião da 16^a Assembleia Geral da Sociedade das Nações que decorreu em Setembro de 1935 na sua sede em Genebra. O SPN/SNI – que, pelos seus estatutos, teria a incumbência de “[evidenciar], no País e no estrangeiro, o espírito de unidade que preside à obra realizada e a realizar pelo Estado Português” (Decreto-Lei n.º 23:054, 1933) – promoveu, durante aquele que viria a ser um tumultuoso encontro internacional⁷³, a *Quinzaine du Portugal*. O conjunto de actividades assim denominado foi a grande estreia do Secretariado em acções de pro-

manifesta no resto da Europa. Julgo por isso que perderiam o seu tempo os artistas que pretendessem criar uma nova arte decorativa com elementos tirados da arte popular, porque se arriscavam a encontrar por um lado os pretos, por outro os seus irmãos europeus que tivessem tido ou viessem a ter a mesma ideia. (Correia, 1915, pp.118 e 119)

Para um profundo entendimento do papel e métodos destes ‘etnógrafos’ na pesquisa e criação do universo que o Secretariado vai promover em torno das artes populares ver a investigação doutoral realizada por Vera Alves intitulada «Camponeses Estetas» no *Estado Novo: Arte Popular e Nação na Política Folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional* (2007).

73 A Etiópia encontrava-se prestes a ser invadida pela Itália, e o mundo inteiro encontrava-se em suspenso na crise diplomática que teria lugar na Assembleia, prenúncio dos conflitos que se seguiram nos anos seguintes.

71 Abordagem já enquadrada no percurso histórico dos estudos etnográficos portugueses na Parte I.

72 Vergílio Correia, em 1915, não deixaria de salvaguardar que a arte popular não era um exclusivo nacional, nem sequer resultado de uma criação autónoma sem paralelo ou familiaridade externa ao país, colocando em causa a legitimidade do empreendimento nacionalista que, décadas depois, se realizou.

Mas essa arte popular não é privativa de Portugal, nem representa uma criação do seu povo em qualquer época histórica ou ex-histórica. [...] entre as manifestações d’esta arte universal ha pontos de contacto que mostram a sua origem comum ou modo de elaboração identico. [...] O estudo atento [...] conduzirá a conclusões semelhantes às já expostas con referencia à Africa: a arte popular portuguêsã não difere essencialmente da que se



Fig.9 - Cartaz anunciando a Quinzaine du Portugal, em Genebra, Setembro de 1935, fotog. desconhecido.

[em FAQ, Lisboa. Arquivo AFC, caixaote 10a, album 2, img 004]

moção do regime no estrangeiro apresentando, como se lia no cartaz, “*L’Art, La Musique, Le Cinéma, La Danse, Le Folklore, La Vie au Portugal D’Aujourd’Hui*” (fig.9). Deste conjunto de eventos refira-se a apresentação no Grand Théâtre, uma vez mais, de Francis com “alguns dos seus notáveis bailados regionais com a sua «partenaire» Ruth Walden” (Diário de Lisboa, 1935) e, mais importante para este estudo, a “exposição-feira da vida e arte popular portuguesa” (Ferro citado em Diário da Manhã, 1936), realizada no espaço da galeria de arte do marchand Max Moos⁷⁴, exibindo-se publicamente, e pela primeira vez, objectos da colecção etnográfica que o Secretariado iniciava (acrescentados de outros de colecções particulares ou institucionais, não se distinguindo as proveniências).

O catálogo – com capa profundamente modernista – teria as 141 entradas correspondentes aos objectos apresentados classificadas como

74 Sobre Max Moos e a importância da sua galeria no panorama da arte na primeira metade do séc. XX (ver Jaccard, 2002, 2009)

Architecture [...] Barques [...] Bijouterie [...] Bois [...] Bois Ornementé [...] Bourrelerie [...] Broderies [...] Cadres [...] Choreographie [...] Cire [...] Costumes [...] Cuirs [...] Décoration [...] Dentelles [...] Dentelles et Broderies [...] Éclairage [...] Instruments de Musique [...] Liège [...] Mobilier peint [...] Paille [...] Papier [...] Poterie [...] Poupées [...] Sculptures en Terre Cuite [...] Tapis [...] Terre Cuite [...] Tissus [...] Vannerie [...] Verre (Chaves, 1935 [?], pp. 5-20),

numa confusa classificação que organizava itens ora por material e/ou técnica, ora por uso e/ou tipologia, repetindo-se nestas diversas possibilidades taxonómicas. A artefactos autênticos recolhidos em campanha e outros produzidos propositadamente para a Exposição juntavam-se, na exposição, reproduções e miniaturizações de outros elementos impossíveis de exhibir, nomeadamente: exemplos de arquitectura vernacular; modelos de barcos e mobiliário tradicional; alguma cerâmica – onde as reduções de escala de objectos reais se confundiam com miniaturas usualmente fabricadas como brinquedos de crianças ou ofertas festivas –; e uma série de 23 expressivos bonecos (manequins à escala) vestidos com trajes regionais criados propositadamente para a exposição por Tom (Thomaz de Mello) e Dalila Braga⁷⁵.

Esta tentativa de classificação, já de si confusa, também não teria paralelo na museografia. Pelo que se entende de fotografias da exposição a disposição dos objectos não correspondeu a, praticamente, nenhuma lógica geográfica, tipológica, de material ou técnica. Estes distribuía-se pelas três naves da galeria – ocupando paredes, plintos, mesas, prateleiras ou mesmo o chão – segundo agrupamentos que marcavam os eixos espaciais de acordo com uma composição decorativa clássica (fig.10 e 11). As peças têxteis (colchas, toalhas, mantas e tapetes) apareciam suspensas nas paredes, mas tam-

75 Dalila Braga (1895-1980), secretária do Secretariado, foi responsável pela confeção dos trajes regionais dos bonecos (Ferro, 1940).



Fig.10 e 11 - Vistas da exposição de Arte Popular integrada na Quinzaine du Portugal, Galerie Moos, Genebra, Setembro de 1935, fotog. desconhecido.

[em FAQ, Lisboa. Arquivo AFC, caixaote 10a, album 2, img 003 e img 009]

bém como ‘toalhas’, forrando mesas e plintos sobre as quais se dispunham as restantes peças, espriando-se mesmo pelo chão das salas.

Algumas pareciam tentar conjugar-se segundo determinadas lógicas: dentro da temática piscatória, sobre uma mesa, a miniatura de um barco da arte de xávega – ‘barco de mar’ de Aveiro – era ladeada por um boneco e uma boneca vestidos com os trajes da Nazaré, apesar de estarem entre bolsas e aventais bordados, provenientes de uma Viana do Castelo rural; noutra, seguindo um tema religioso, encontravam-se figuras de presépio das olarias de Gaia, um boneco com traje de penitente amortalhado de Entre-Douro-e-Minho, velas de cera decoradas de produção lisboeta, pagelas com N. Sra. da Conceição impressas em Coimbra e um rosário com toscas contas de barro do Vale do Cávado.

Porém, no geral, a exposição resultara, pura e simplesmente, de combinações em que se procurava o melhor efeito decorativo: na mesma parede, defronte de dois lenços de Alcobça pendurados, prateleiras de vidro exibiam, de um lado, o ingénio figurado de Barcelos e Estremoz e, do outro, filigrana de Gondomar; um grupo de figuras de cenas pastoris de presépios e cascatas fabricadas nas olarias de Gaia, e outro representando uma tourada (igualmente de Gaia, ou Ma-fra?), povoavam o espaço em redor do modelo de uma casa de monte alentejana; ao fundo da sala uma miniatura de um barco moliceiro encontrava-se, sobre uma mesa, ao lado de um exemplo de chaminé algarvia, por trás destes, na parede, jugos e cangas do Minho e Douro Litoral intercalados por arreios equestres alentejanos e beirões enquanto, em frente, no chão, uma boneca com traje de vendedora de galinhas lisboeta, de canastra à cabeça, rodeada-se por cestaria de Entre-Douro-e-Minho e um tarro de cortiça alentejano, tudo devidamente pousado sobre um oleado impresso usado no fundo das canastras das varinas lisboetas. Em suma, um Portugal diversificado, mas uno, na senda do ‘bonito’.

Para além da listagem minimamente descritiva das peças, o catálogo continha um texto de introdução assinado por Luiz Chaves (como conservador do Museu Etnográfico de Lisboa) onde, entre um discurso elegíaco dos objectos como reflexos da alma nacional, clarificava as opções tidas na exposição

ENTRONS dans la salle qui évoque le Portugal. Rien de plus suggestif pour celui qui veut connaître le Monde et l'œuvre de l'Homme, que la pensée matérialisée dans les arts populaires. Et dans cette réunion d'objets fabriqués par le peuple portugais qui suit les enseignements de la tradition librement reçue à travers les siècles – siècles de tradition portugaise – nous sentons bien nettement l'effort humain qui a été fait pour réussir à satisfaire commodément et esthétiquement les besoins de la vie. Personne n'a eu la prétention de

faire, dans cette salle, une exposition ethnographique. Bien loin de là! Pour atteindre un tel objectif il lui faudrait un caractère scientifique, méthodique et muséographique qui manque ici. On a tout bonnement eu l'idée de rendre palpable une des vibrations de l'âme portugaise. Un fragment du Portugal se trouve dans ces œuvres de l'art populaire, d'un art qui ne se plie pas aux modes transitoires du jour, d'un jour qui passe, mais qui n'obéit qu'à lui-même, qu'à ce qu'il possède d'une manière intrinsèque. (op. cit., p.1)

A recolha e pesquisa realizada procurava associar entre si todos estes artefactos, enaltecendo o trabalho e atenção dado às suas produções pelos autores – sempre vistos como entidades anónimas, parte do colectivo do povo – sobretudo através da beleza intrínseca encontradas nas suas decorações e esquecendo as valências funcionais, praticamente nunca mencionadas, circunstância exposta nas ‘opiniões suíças’ publicadas no ano seguinte no catálogo da exposição lisboeta

Les paysans ne donnent pas moins de soins que les pêcheurs à l'ornementation des instruments ou des ustensiles. On remarquera les jougs, en bois découpé et sculpté, pour l'attelage des boeufs qui, au Portugal, sont fréquemment employés comme animaux de trait. Les travaux de sellerie, pour l'attelage des mulets, sont également très curieux. Luxe rustique qui rappelle celui qui, chez nous, en Gruyère et dans l'Oberland bernois, préside à la décoration des colliers de vaches. Pour eux-mêmes, les paysans portugais semblent se contenter, comme tous les Méridionaux, d'un mobilier assez sommaire. Mais tout ce qu'ils possèdent, ils savent l'orner, avec un goût très sûr et une simplicité qui, souvent, est émouvante. Cette simplicité et ce sentiment naturel de la beauté, c'est très probablement le secret de leur bonheur (citado em Chaves et al., 1936, s/n.p.).

A questão temporal não deixava de ser frisada e transmitida aos visitantes. A recolha não assumia um carácter histórico-museológico – de recolha de artefactos em desuso ou em perigo de desaparecer – sendo referido diversas vezes, quer nesta quer em outras exposições, o quanto a quase totalidade destes objectos eram não só de produção actual, como ainda em uso corrente pelo ‘povo’ português.

Rien, ici, de rétrospectif. Chaque chose est usuelle et reprendra demain sa place entre les doigts ou sur le buste d'une paysanne: tels les beaux fichus imprimés d'Alcobça, semés çà et là. De même toutes les figurines peinturlurées, malicieuses, soldats ou dames, danseuses ou volatiles — qui sont pour la plupart des sifflets comme les «rossignols à eau», jouet gazouillant des gamins. [...] Au Portugal, il [a arte popular] fleurit naturellement et égaye la vie quotidienne de ses couleurs vives et claires. C'est tout le contraire d'un art de musée. Les objets exposés ici sont de fabrication récente et certains portent même, gravée dans le bois ou tissée dans l'étoffe, la date 1935. Point ne fut besoin aux organisateurs de cette exposition de vider les collections publiques ou les boutiques d'antiquaires. Il leur a suffi de quelques emplettes chez les artisans des villes ou chez les artistes paysans qui, là-bas, foisonnent encore. (op. cit.)

Lá fora, ficava-se com a impressão de que Portugal ainda vivia esta fantasia de um povo perdido num primordial universo onírico – feliz e rodeado de beleza inocente –, fantasia essa que, reconheciam, desaparecera irremediavelmente nos seus países

Partout ailleurs, même dans les hautes vallées de la Suisse, même dans les plaines roumaines ou dans les campagnes de l'Italie méridionale, l'art rustique n'est plus guère qu'à l'état de survivance. Pour l'empêcher de mourir tout à fait, tué par les machines et la

fabrication en série, il faut veiller sur lui comme sur une plante rare (op. cit.),

no entanto reconheciam-se as condenáveis razões para que tal existisse e o que isso indicava sobre a verdadeira condição desse povo.

Il atteste une vie non point toujours facile, certes, mais vaillante, nourrie de traditions – et de foi – quels qu’aient pu être les hasards parfois douloureux d’une politique aujourd’hui stabilisée et féconde. (op. cit.)

8. A Exposição de Arte Popular em Lisboa em 1936

Após o sucesso alcançado em Genebra – ou, pelo menos, assim Ferro e a comunicação do Secretariado o fariam sentir – entendeu-se repetir esse sucesso em Lisboa cumprindo assim uma antiga promessa de Ferro, lembrada no discurso de inauguração da exposição em Lisboa

Nas primeiras declarações que tivemos ocasião de fazer, como director deste organismo, traçámos, em grandes linhas, o projecto duma exposição nacional de etnografia, a realizar em Lisboa, precursora duma grande feira internacional, que seria como o palco da vida colorida de todos os povos. (citado em Diário de Lisboa, 1936)

A exposição, continuando o ensaio suíço, teve lugar na sala de exposições da sede do próprio Secretariado – à época instalado num palacete fronteiro ao jardim de S. Pedro de Alcântara – sendo inaugurada, a 4 de Junho de 1936, com a presença das mais altas individualidades do país: do chefe da casa militar da Presidência da República em representação do general Carmona (que visitaria dois dias depois a exposição⁷⁶) ao Chefe de Governo, Oliveira Salazar, alguns dos seus ministros – Educação Nacional, Obras Públicas e Comunicações e Marinha

⁷⁶ Segundo fotografias datadas encontradas no arquivo da Fundação António Quadros.



Fig.12 - Francisco Lage conduzindo a visita de Salazar, 4 de Junho de 1936. fotog. [Mário Novais].

[em FAQ, Lisboa. Arquivo AFC, caixote 10a, album 2, img 015]
Fig.13 - “O sr. Presidente da República na Exposição de Arte Popular do SPN, 6/6-36; Durante a visita o Chefe de Estado ouve as explicações dadas pelo organizador da Exposição, F.Lage” [inscrito no verso], fotog. desconhecido.

[em FAQ, Lisboa. Arquivo AFC, caixote 10a, album 2, img 013]

–, membros do corpo diplomático e outras entidades (fig.12 e 13).

O modelo de apresentação aproximava-se do experimentado no ano anterior: um enorme e variado conjunto de objectos de uso produzidos por todo o país segundo diferentes técnicas, diversos materiais, e para as mais distintas funções. Em comum o mesmo propósito:

A valorização da arte do povo, dessa arte que pode considerar-se a linguagem espontânea, harmoniosa, das suas mãos, [...] arte do nosso povo, imagem da sua simplicidade e beleza. Exaltar e cantar o povo português, o povo das nossas vilorias, aldeias e lugarejos, das nossas planícies e serranias, é fazer autentica propaganda nacional, a propaganda duma força viva da nação que os políticos não conseguiram inquinhar, água sempre corrente e jámais turvada. (Ferro em op. cit.)

De novo regiões, funções, técnicas e materiais conjugavam-se num único esforço, pu-



Fig.14 e 15 - Objectos apresentados na Exposição de Arte Popular, Lisboa, 1936. fotog. Mário Novais.

[em BA-FCC, Lisboa. Colecção Estúdio Mário Novais, CFT003.101295 e _101291]

ramente estético e identitário (fig.14 e 15). O catálogo da exposição, comparativamente com a edição suíça, era mais cuidado, quer nas questões de taxonomia, quer nos textos que, agora, apresentavam/justificavam cada tipologia, sendo a elaboração do catálogo assinada conjuntamente por Luiz Chaves e Cardoso Martha. As 785 entradas, algumas destas correspondendo a diversos objectos, dividiam-se agora entre – ‘Artes Menores: Arte da Madeira. Arte da Cortiça. Arte do Ósso. Arte do Chifre. Arte do Papel, etc...’ – englobando muitos dos objectos anteriormente separados em diferentes classificações e

que se situavam entre a produção comercial e o ‘lazer’ da arte pastoril, entre os quais se encontravam as únicas peças de mobiliário, parte em miniatura⁷⁷;

– ‘Barcos’ – miniaturas;

– ‘Carros, Jugos e Jaezes’ – reunindo agora todas as peças associadas ao transporte terrestre e à lavoura, de miniaturas de carros a jugos de bois, alfaias, arreios e atavios;

– ‘Cestaria, Vime, Palha, Palma e Esparto’;

– ‘Construções’ – modelos de arquitectura;

– ‘Escultura’ – do figurado de barro de Estremoz ou Barcelos, a peças de expressão artística de artesãos populares destacando-se desta vez, extraordinariamente, um autor, António Manuel Torrão, pastor de Miranda do Douro e escultor em madeira;

– ‘Iluminação’;

– ‘Instrumentos Musicais’ – aqui encontrando-se o ‘bailarico’ de Guimarães, instrumento musical de percussão similar ao ‘brinquinho’ da Madeira, em Genebra classificado, estranhamente, como ‘Choreografie’;

– ‘Olaria’ – especificamente exemplares da cerâmica utilitária nacional;

– ‘Ourivesaria – Filigranas’;

– ‘Religião e Superstição’ – conjunto de peças realizadas nos mais diversos materiais e com as mais diversas funções, como tal, classificáveis em outras das secções, mas que *per se* eram “manifestações vivas da crença do povo” (Chaves et al., 1936, p.60), desde figuras de presépio em barro, ex-votos de cera, um jugo de bois com figuras religiosas gravadas, a elementos associados à decoração das romarias, pintura votiva, etc.;

– ‘Rendas e Bordados’;

– ‘Tecidos e Tapeçarias’;

– ‘Trajo’ – a coleção de manequins com trajes regionais de Tom e Dalila Braga, que tanto sucesso tinham alcançado em Genebra, agora aumentado para pratica-



Fig.16 - Bonecos com trajes regionais, Tom e Dalila Braga, a partir de 1935. fotog. Mário Novais.

[em BA-FCG, Lisboa. Coleção Estúdio Mário Novais, CFT003.100682]

mente o dobro (fig.16);

– e ainda 9 peças de um ‘Apêndice’ que parecem ter sido entradas acrescentadas à última hora.

Tendo em conta haver agora referência à proveniência e/ou propriedade das peças, entende-se que a formação da colecção do Secretariado começara, já que apenas um pouco mais de um terço das peças serem emprestadas por entidades públicas e privadas – principalmente dos espólios do Museu Etnológico Dr. Leite de Vasconcellos (actual Museu Nacional de Arqueologia) e de Leonor Fernandes Barahona Caldeira, colecionadora e patrona das artes de Évora. A exposição em Lisboa serviria de repto para que o projecto de criação de um Museu de Arte Popular fosse sucessivamente referido e a presente acção de protecção e sensibilização das artes populares fazia parte de uma política maior de valorização da identidade nacional baseada no povo genuíno e na sua obra

A exposição que hoje se inaugura no nosso estúdio [...] não pode ser, portanto, considerada um acto isolado,

episódico, do S.P.N., mas tem de ser vista dentro de um programa que dia a dia se vem cumprindo. Faltaria, efectivamente, o nosso organismo a um dos aspectos mais saudáveis da sua missão, perderia quasi o direito de intitular da Propaganda Nacional, se ficasse indiferente à arte do nosso povo, imagem da sua simplicidade e beleza. [...] Esta sala (pequena para tanta beleza que nela se intimida e acanha) resulta assim um pedaço vivo de Portugal, a manta de retalhos da sua graça, o tapete feito de trapos do seu encanto. Aqui se poderia vir fornecer de artefactos, joias rusticas, barros, mantas, e outros atavios, os aldeãos endomingados da nossa terra colorida, tão bem caiada, tão bem pintadinha, benza-a Deus! [...] Mas a acção do S.P.N. na sua campanha a favor da arte do povo – campanha que faz parte integrante da nossa política do espírito, gémea da política do povo – não cessará com o seu encerramento. [...] Os nossos esforços serão empregados desde hoje na criação dum grande museu do povo onde todas estas espontâneas obras-primas possam encontrar o seu lugar definitivo, onde vivam menos apertadas e congestionadas do que nesta sala, onde se lutou, como é fácil verificar, com desesperadora falta de espaço. Para alcançar esse objectivo continuaremos a trabalhar, constantemente, promovendo exposições parciais, concursos de trajos, audições de musica popular, etc., etc., até à realização completa do nosso objectivo, até restituir a Portugal (velha tela agora retocada), as cores que tinha perdido, as cores que fazem dele – aqui termino – a caixa de tintas do Criador, a pátria do arco-íris! (Ferro citado em Diário de Lisboa, 1936)

Variedade, movimento, côr, vida, que extraordinária manifestação das artes populares nestas salas, bem pequena para as criações do grande artista e magnífico poeta, mas afinal tão grande para evidenciar o poder extraordinário da sua capacidade! Podemos ver reunidos êstes mate-

77 Três miniaturas de cadeiras com assento de esparto algarvias; um copeiro alentejano colorido, de Ponte de Sôr; um garfeiro do Redondo; dois conjuntos de mobiliário em miniatura de Évora (fig.3.55 e 3.56); um pontão ou ‘espera’ para segurar tampas de arca de Escalos de Baixo; uma tripeça de Azaruja; e dois trapêcos de cortiça de Aviz e Cebolais.

riais aqui patentes em provisório museu, vindos de Portugal todo, e de tôdas as aplicações, porque o povo vive integralmente a civilização que representam e caracterizam. Depois desta prova completa, temos de compreender a individualidade forte do povo português. É quem é, e como é.

(Chaves et al., 1936, p.[73])

Do ponto de vista prático esperava-se que a exposição servisse para estimular novos paradigmas de bom gosto, que por si só poderiam ajudar a desenvolver estas ‘indústrias’ em declínio e mesmo o turismo, tarefa que em 1936 ainda não se encontrava sob a alçada do Secretariado

Mas qual a utilidade desta exposição? – Perguntarão os homens práticos, aqueles que procuram sempre, às vezes com razão, a finalidade construtiva de todos os gestos e acções humanas. A sua principal utilidade está, sem dúvida, na importante contribuição que vem dar ao ressurgimento da alma nacional na hora totalmente portuguesa que estamos vivendo. Vantagem considerável, também, a acção que, sem dúvida, vai exercer na renascença de certas pequenas indústrias locais que já caíam em desuso e ameaçavam desaparecer por completo. Esperamos bem que a nossa iniciativa vá estimular o artesanato português [...]. Vantagem inapreciável é ainda a propaganda nacional que esta exposição representa para olhos estrangeiros. O grande chamariz do turismo é sempre, foi sempre, em todos os tempos, a vida nacional, a vida típica dos povos. E sendo assim, esta exposição empolgará como poucas no Mundo porque em nenhum país – podemos afirmá-lo – a arte popular é mais colorida, mais diversa, mais feliz, mais trovadora. (Ferro

citado em Diário da Manhã, 1936)

O mote essencial seria diferenciar estas coloridas peças rústicas – mas puras e verdadeiras – dos objectos da moderna produção fabril – sem alma e gosto – de forma a, com-

parativamente, distinguir este povo bucólico e autêntico do ‘outro’ que era indigno de ‘ser português’ – incarnado pela figura do revolucionário operário urbano.

Outra lição ainda se pode tirar desta exposição tão espontânea e naturalmente florida: a distância que vai do povo simples, do povo que nasce na terra e morre na terra, criação – dir-se-ia – da sua própria arte, ao povo retórico, ao povo-discurso, falsamente povo, mascarado de povo. Que diferença entre a graça e o perfume daquelas flores sem perfume, daquelas flores de papel, e certos papeluchos infectos, sórdidos, fabricados em série para as fábricas, em que se aconselha a vingança, o ódio e o crime. Não serão essas flores, aquelas filigranas, estes bonecos pintalgados, aquele tabuleiro de Tomar, – altar do pão-nosso, a verdadeira imagem da felicidade, a felicidade sem apetites nem ambições. Para quê ensinar o povo a ser ganancioso, a querer mais, por vezes, do que precisa e deseja? Para quê ensinar o povo a ser infeliz? [...] Resta-nos assinalar, como ultima vantagem, a vitória que esta exposição representa sobre o materialismo, o vampirismo da máquina. Em quanto houver cravos de papel a florir em dedos portugueses, enquanto os jugos forem rendas, enquanto os moinhos tiverem malmequeres ao peito, enquanto houver barcos com nomes do céu, enquanto houver trajos de «ver a Deus», Portugal poderá resistir, sem esforço, sem mesmo perceber o que lhe querem dizer, às falinhas doces, mas pérfidas, de quem pretende roubar o seu coração, de quem procura escravizá-lo em nome da liberdade. (op. cit.)

Se este elogioso regresso às artes genuínas do povo tão directamente se associava à senda política do regime na procura de um ideal nacional, a questão não poderia ficar apenas a cargo do artesão ingénuo, sendo necessário que todos, nomeadamente os responsáveis pela criação artística contemporânea, ali procurassem inspiração,

encontrando assim o caminho estético que sustentaria os valores almejados

Conveniente sublinhar ainda o pretexto que se oferece aos nossos artistas – pintores, escultores, arquitectos e até escritores – para enriquecerem a sua visão, para nacionalizarem cada vez mais a sua arte. Bem vista, bem sentida, pode esta exposição marcar uma época e uma direcção na arte portuguesa contemporânea. Pode ainda encaminhar muitos dos nossos artistas para o campo, tão vasto e rico, das artes menores criando oficinas onde se ocupem em desenvolver as sugestões claras e puras que o povo lhes dá, ou simplesmente, trabalhando para fazer regressar pequenas e saborosas indústrias populares ao seu bom gosto primitivo. (op. cit.)

9. De Lisboa a Paris, ...

Tal como prometido, após o encerramento da exposição de Lisboa, outras iniciativas se seguiram na galeria de exposições ao Jardim de São Pedro de Alcântara, de exposições de arte a outras de temática etnográfica, embora agora de abrangências monográficas. No entanto, os ensaios realizados em Genebra e Lisboa viriam a servir, primordialmente, como base para as apresentações de Arte Popular nas exposições internacionais realizadas em Paris, em 1937, e em Nova Iorque e São Francisco, em 1939.

Abandonando o usual modelo de apresentação neste tipo de eventos – a partir do exemplo iniciado em Londres em 1851 que pautava pela exibição dos principais produtos, serviços e indústrias nacionais, a maior parte das vezes da responsabilidade das próprias empresas e entidades, responsabilizando-se o Estado pela organização, edifício, e alguma decoração interior – António Ferro, como responsável da representação nacional à *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* em Paris, optou por ocupar a totalidade do edifício com a apresentação oficial do regime, apresentando uma elogiosa consideração sobre os feitos alcançados nos últimos dez



Fig.17 - PORTUGAL. S.P.N., et.al. (1937) - Le Portugal à l'Exposition Internationale de Paris, 1937. Capa e página interior com ilustração localizando o pavilhão português em relação ao eixo principal da exposição.
[foto do autor]

anos⁷⁸, desde o golpe militar de 1926 (fig.17).

78 Esta opção foi de tal forma assumida pelo comissariado nacional que, os dados enviados para a organização da Exposição, de forma a esta poder realizar o volume do catálogo geral respeitante aos expositores, indicariam – para além dos obrigatórios nomes de Ferro e de António Eça de Queiroz como, respectivamente, comissário geral e comissário geral adjunto do Governo Português – apenas a seguinte frase “*L'État de Portugal est le seul exposant.*” (Paris 1937 EI, 1937, vol.1, p.790), não discriminando o que integrava a exposição. Outros países, com regimes próximos ao português, respeitaram a individualidade da autoria e ou produção – quer pessoal, empresarial, ou mesmo institucional ou governamental – listando criteriosamente títulos, descrições e responsáveis pelo que se apresentava quer em pavilhões nacionais, quer nos pavilhões temáticos, seguindo a classificação taxonómica da exposição, e permitindo assim uma maior facilidade na posterior classificação e atribuição de prémios. Como exemplo refira-se a listagem da Alemanha ocupando 43 páginas deste volume do catálogo e da Itália com 14, mesmo assim praticamente ultrapassando países predominantemente industriais e/ou comerciais como o Reino Unido com 15 ou os Estados Unidos da América com 12.

A Espanha, ainda republicana, igualmente referiu que “*Le Pavillon Officiel est occupé dans sa totalité par l'Etat espagnol*” (op. cit., vol.1, p.659), não deixando de referir os autores espanhóis das peças apresentadas na secção francesa do *Palais de L'Artisanat* ou os três organismos oficiais responsáveis pela apresentação de tecidos de algodão, seda e lã na secção espanhola do *Pavillon International*. Apenas a União Soviética tomou uma atitude similar à portuguesa indicando somente os nomes dos seus comissários e nada mais justificando sobre a sua apresentação.

Para o segundo volume, onde se apresentaram, um a um, os diferentes pavilhões da exposição – entre locais, internacionais e temáticos –, Portugal já apresentou uma pequena descrição do edifício indicando os principais responsáveis pela sua concepção: os arquitectos nacionais e a equipa francesa, e o grupo

Tendo em conta o problema de ter de se cumprir o tema geral da exposição – que em Paris impunha uma elucidação, reflexão e apresentação dos benefícios que as artes e as técnicas promoviam na vida contemporânea –, o que colocava o país, logo à partida, numa posição de fragilidade, em virtude do atraso português no que concerne as vanguardas tecnológicas contemporâneas ou, de forma mais prosaica, o ‘viver moderno’, Ferro optou por contornar a questão⁷⁹

dos artistas decoradores, não se referindo a nenhum dos outros colaboradores, à excepção do escultor Ruy Gameiro, falecido dois anos antes (op. cit., vol.2, pp.116-117).

79 Porém, esse ‘contornar’ seria sancionado por Edmond Labbé, comissário da exposição, a quem Ferro, previamente, levantou algumas questões e que responderia aprofundando a possível elasticidade do programa

A première vue, ce terme peut paraître un peu restrictif, mais je n'ai pas manqué de préciser, dans le texte qui l'ont organisé et chaque fois que l'occasion s'en est offerte à moi, que l'Exposition réunira les oeuvres originales des artistes, des artisans des industriels, qu'elle s'efforcera de montrer que le souci d'art dans le détail de l'existence journalière peut procurer à chacun, quelle que soit sa condition sociale, un vie plus douce, qu'aucune incompatibilité n'existe entre le beau et l'utile, que l'art et les techniques doivent être indissolublement liés. Partant de cette idée maîtresse, j'ai voulu que notre Exposition ait un programme très chargé. J'ai désiré attirer l'attention sur le plus grand nombre de choses possible, venir en aide à toutes, ou tout au moins à presque toutes les sections de l'activité humaine. [...] Vous concevrez, je pense, à la lecture de ces explications, les raisons qui m'ont conduit à choisir l'appellation “d'Arts et Techniques dans la vie moderne”. Celle-ci m'a paru de nature à permettre de faire apparaître les étapes qui ont été parcourues depuis l'Exposition des Arts Décoratifs de 1925 et en même temps de donner à cette grande manifestation une portée plus générale, cette “élasticité” à laquelle vous faites allusion dans votre lettre et qui donne la faculté de l'étendre aussi bien à l'Art qu'à l'agriculture, au commerce et à l'industrie, en bref à toutes les branches de la production mondiale. Qui se synthétisent les unes et les autres, soit par l'art, soit par la technique, soit par l'union indissoluble qui existe entre ces deux caractéristiques de l'activité humaine. [...] sobre a possível utilização de referências históricas diria] Rien s'oppose au point de vue même des règlements internationaux, à ce que les éléments rétrospectifs figurent dans votre participation. [...] La France n'a pas l'intention, en ce qui la concerne, de faire des rétrospectives, mais il n'en demeure pas moins que l'évocation du passé ne sera pas résolument écartée. [...] Mais il importe, cette concession faite au passé, que l'architecture utilise les procédés nouveaux de construction, qu'elle ne néglige aucune des exigences de l'existence présente, que l'artisan soit de son temps, qu'il modifie suivant ses besoins les traditions ancestrales, qu'il invente, qu'il crée. [...] toute latitude vous est laissée à cet égard, si vous esti-

recorrendo a metáforas e conceitos alargados dos termos do tema, tal como enunciou no discurso da inauguração do pavilhão, realizada a 10 de junho, dia de Camões:

Não! Nós sabemos que não poderemos nunca deslumbrar o mundo com máquinas complicadas, que desafiam o céu e a sua ordem. Para nós, as mais belas máquinas são ainda as máquinas de Deus: os homens. Todo o nosso esforço deve pois, aplicar-se a aperfeiçoá-las, a torná-las dignas do seu criador, que não é responsável dos defeitos que adquiriram no seu contacto com a terra... [...] Se reflectirdes no que acabo de dizer-vos, compreenderéis a nossa hesitação em vir à Exposição de 1937. Com efeito, se nada temos a temer dos confrontos com outras nações quando se trata do jogo do passado, do «jogo dos homens célebres» do passado, somos os primeiros a reconhecer que no plano das «Artes e Técnicas na vida moderna» nos é impossível lutar com outras nações que dão o tom à nossa época mecânica, demasiado mecânica. O nosso renascimento é um facto indiscutível. Conseguimos em dez anos de paz e de trabalho o que não pudemos fazer em meio século de lutas intestinas e de baixa política. Mas se já o tempo perdido, se até reagimos hoje contra o pêso excessivo do nosso glorioso passado, não tivemos ainda tempo de entrar a fundo no domínio das «Artes e Técnicas», de inventar e fabricar esses objectos de arte, essas indispensáveis frivolidades, que são as vinhetas dos povos que atingiram o limite do seu ressurgimento. Bem sabemos que o superfluo é necessário, mas só depois do necessário que não é superfluo... Iamos, pois, renunciar a participar nesta Exposição quando nos apercebemos de que a nossa presença não seria talvez inútil, que teríamos, possivelmente, alguma coisa a dizer... A

mez que votre présentation exige, du fait de cette loi des contrastes dont vous me parliez vous-même, d'opposer à une activité ou à une évolution actuelle des évocations rétrospectives. [...] (Labbé, 1936)

arte de bem governar um povo não se enquadra no programa vasto, infinito, desta Exposição? Um Estado novo, harmonioso no seu equilíbrio e nas suas proporções, não será uma obra de arte contemporânea, não estará bem numa Exposição que fala, sobretudo, à imaginação do homem moderno? Não haverá, acaso, arquitectura, escultura, poesia, na construção de um regime novo? qual é o espectáculo mais util para a modernidade de hoje: o corte de um motor ou as rodagens de um Estado modelo? Por outro lado a ciência financeira de Salazar, que lhe tem permitido manter o nosso orçamento em equilíbrio desde 1928-1929, sem empréstimos exteriores nem impostos excessivos, não vale como um exemplo definitivo de técnica moderna? O nosso próprio desenvolvimento, um país renovado no espaço de dez anos, não é uma síntese desta exposição das Artes e Técnicas? Há nações que mostram, nesta Exposição, como prova do seu génio, os progressos do nosso tempo: as ferramentas, os aparelhos, os processos científicos. Nós completamos esse panorama, mostrando, por nossa vez, como é possível, com esses progressos em dez anos, renovar um país. Isto é: outros dão a lição: nós o exemplo. Se aproveitámos, na verdade, para a nossa renascença, as invenções e os progressos dos homens de hoje, quasi nos felicitamos por não sermos os criadores dessas invenções e desses progressos, pois de tal modo nos defendemos mais facilmente dos seus perigos, do seu encanto diabólico. Como criação nossa, digna de ser exposta, basta-nos a nossa paz social, essa paz obtida por meios simples e honestos. Se temos, efectivamente, contribuído para o progresso do nosso tempo através do exemplo, que não é para desprezar, dessa paz sincera! O mundo, a nosso ver, não precisa, neste momento, de inventar novas fórmulas de morte, mas novas razões de viver. Para isso, precisa voltar a descobrir a moral, antes de mais nada, o bom senso e o amor. Ao espectáculo demasiado material

das máquinas preferimos o dos seus resultados benéficos e o das ideias que nos salvaram, e cujo conhecimento importa à nossa época. É que pensamos que não se deve lisonjear o homem no orgulho da sua força, da sua falsa onipotência, mas reconduzi-lo à simplicidade cristã, às suas proporções humanas. É o que Salazar nos ensinou e que não esqueceremos nunca. Se estais dispostos a dar sobrenomes aos pavilhões estrangeiros, ficaremos contentes se o nosso fôr designado como o pavilhão da ordem. Essa ordem, um verdadeiro objectivo da nossa Exposição, começa no nosso «hall» de entrada e acha-se resumido na estatua de Salazar, no seu traje de professor da Universidade de Coimbra. Quisemos exprimir, através dessa estátua, o carácter profundamente intelectual do nosso regime de autoridade! Em Portugal é a ditadura, se assim quiserem, mas a ditadura do professor, a ditadura da razão. Os letrados, «les clerics», desta vez não traíram: tomaram simplesmente conta do Poder. (citado em Diário de Notícias, 1937)⁸⁰

Este subterfúgio daria mote à concepção de todo o pavilhão em torno da apresentação dos factos que sustentavam a constatação desta moderna criação: a ordem e paz social alcançada por esta ‘arte de governar’, as técnicas construtivas de um novo regime em Portugal.

O pavilhão, concebido por Keil do Amaral – vencedor do concurso público lançado pelo Secretariado – dentro de um vocabulário moderno seguindo as directivas da organização⁸¹, seria amenizado, após o concurso, pela

80 O texto original, em francês, seria publicado no guia *Le Portugal à L'Exposition Internationale de Paris 1937*, publicado por essa ocasião (Portugal. SPN et al., 1937).

81 *Falou-se depois, da orientação e da organização do certamen.* § - «Essa exposição, e Antonio Ferro insiste no qualificativo - é essencialmente moderna. E tem que o ser pela própria letra do regulamento» § *Abre um folheto em sua frente. Procura. Da-nos a ler: «Artigo 8º - ... é condição essencial que tudo seja de uma inspiração nova e de uma real originalidade. São rigorosamente excluídas as copias, imitações e falsificações de estylos antigos».* [...] *Desejo*

introdução de alguns elementos mais tradicionalistas no desenho da fachada⁸².

Le Pavillon du Portugal, construit sur la berge, rive droite de la Seine, à cent mètres environ en amont du pont d'Iéna, est un bâtiment de trois étages conçu dans le style moderne, mais inspirant, toutefois, des traditions de l'architecture portugaise. [...] Motifs principaux de la décoration extérieure: du côté de la Seine, l'écusson national de grande dimension; du côté de l'avenue de Tokio, la Croix du Christ, symbole de l'épopée maritime portugaise. [...] Une suite d'arcades longe la façade du corps central du côté du fleuve, ce qui donne au bâtiment une note traditionnelle, inspire des constructions des vieux villages et villes du Portugal. (Portugal. SPN et al., 1937, s/n.p.)

impressão geral do pavilhão – quer exteriormente quer nas opções tomadas no seu interior – era próxima da arquitectura moderna que gizara muitos dos principais pavilhões da exposição, “tudo era limpo, ordenado, de linhas sóbrias, modernas, sem exageros nem espalhafatos como convém, que não nos deixa ficar mal ao lado de outros pavilhões mais grandiosos” descreveria António Lopes Ribeiro no documentário que fez sobre a exposição⁸³ (Ribeiro, 1937a).

no entanto, prevenir os portugueses de que não esperem grandezas nesse Pavilhão de Portugal. Será modesto. Mas será digno. Nem mais poderíamos fazer com os recursos que temos ao nosso dispor. [...] Ha quem o ache demasiado moderno e pouco 'portuguez'. Pois é um dos mais equilibrados e mais 'nacionalistas' entre os que lá se estão construindo... [...]. (O Jornal, 1937)

82 As alterações ao projecto inicial entregue a um concurso constaram da substituição da fachada térrea virada ao rio, projectada num contínuo de vidro, por uma fachada cega em arcaria, cujos cinco arcos semicirculares marcavam a métrica das correspondentes salas no interior, e a colocação, em cada um dos grandes planos cegos do piso superior – virados ao Sena e à Av. de Tokyo –, de esguios painéis esculpidos em baixo relevo representando personagens históricas do período dos Descobrimentos.

Os enormes relevos do escudo nacional e da cruz de Cristo, respectivamente nas duas fachadas do volume da entrada já se encontravam idealizados no projecto inicial.

83 O visionamento dos filmes realizados por António Lopes Ribeiro (Ribeiro, 1937a, 1937b), que se encon-



Fig.18 - Pavilhão de Portugal na Exposição de Paris, 1937, fotografado por Mário Novais.

[em BA-FCG, Lisboa. Coleção Estúdio Mário Novais, CFT003.103073]

Construído sobre o cais da margem do Sena, o pavilhão, embora de pequenas dimensões – comparativamente com o de outras nações – era facilmente visível quer da margem oposta do rio quer por quem atravessava a Ponte de Iéna, eixo central da exposição. Praticamente isolado, o volume era rodeado pelo verde das árvores da Avenida de Tokyo e do cais, destacando-se assim da gigantesca mole da fachada lateral do pavilhão alemão⁸⁴ – felizmente cega – que atrás se elevava aparentemente ser apenas um alto muro (fig.18).

No volume mais alto do edifício, à esquerda, escadas uniam os vestíbulos das entradas – pelos pisos do cais do Sena e da Av. de Tokyo – ao piso superior, a Sala de Honra, de onde se acedia ao terraço onde se realizaram festas, servindo de miradouro sobre o rio e a exposição na outra margem. Estes espaços caracterizavam-se por grandes vãos envidraçados do tecto ao chão; marcação dos eixos compositivos através de linhas verticais ou horizontais nas paredes, sancas e mesmo pavimentos; iluminação artificial oculta em sancas ou funcionalmente assumida em linhas de globos opalescentes e projectores assinalando os textos ou obras de arte; o fluxo de movimento que moldava, suavizando, as



Fig.19 - Corpo de escadas de acesso do vestíbulo da Av. de Tokyo ao Salão de Honra, fotografado por Mário Novais.

[em BA-FCG, Lisboa. Coleção Estúdio Mário Novais, CFT003.102352]

esquinas aparentes; e o uso de tubo cromado curvado em puxadores de portas e guardas das escadas e patamares exaltando os novos materiais industriais entre os quais pontuava também o recurso à corticite de proveniência nacional (fig.19).

As obras de arte definiam os espaços segundo uma distribuição mais hierática, com as estátuas dos presidentes da República e do Conselho aos eixos das salas superiores e as pinturas representando as províncias flanqueando as paredes da Sala de Honra e os patamares das escadas. Frases de ordem acompanhavam os dois retratos: atrás do General Carmona em enormes letras os versos iniciais do hino nacional ‘Heróis do Mar, Nobre Povo’; e, discretamente, sobre a cabeça fletida de Salazar – como convinha à *persona* idealizada – uma citação de um seu discurso, caracterizando a sua modéstia sobre o que se alcançara ‘*Celui qui passe peut regarder et voir sans être obligé d’admirer*’⁸⁵.

85 Não se conseguiu descobrir de que discurso foi retirada a citação.



Fig.20 - Gabinete do Comissário decorado com pintura de Dórdio Gomes, colchas de seda de Castelo Branco, tabuleiro de Tomar e santos populares recortados em papel pelos artistas-decoradores, fotografado por Mário Novais.

[em BA-FCG, Lisboa. Coleção Estúdio Mário Novais, CFT003.103327]

António Ferro (fig.20) incumbiria à geração modernista portuguesa – as tais “duas dúzias de rapazes, cheios de talento e mocidade” (Ferro, 1933, p.89) – a produção das obras de arte que, decorando o pavilhão, ilustravam o país: os baixo-relevos da fachada retratando personagens históricas dos Descobrimientos por Barata Feio e Canto da Maia; as estátuas de Carmona e Salazar por António da Costa e Francisco Franco, respectivamente; a estátua de Henrique o Navegador por Ruy Gameiro⁸⁶; o painel do Estado Corporativo por Henrique Albuquerque de Bettencourt; um painel de azulejos representando “*Lisbonne aux mille couleurs*” por Paulo [Ferreira]; pin-

86 Esta obra de Ruy Gameiro tinha sido produzida em 1935, pouco antes de morrer, como parte da proposta ao primeiro concurso do Monumento ao Infante D. Henrique, a construir em Sagres, para o qual concorreu em equipa com os irmãos arquitectos Carlos e Guilherme Rebelo de Andrade. A proposta venceu o primeiro prémio no ano seguinte, mas o monumento nunca veio a ser erigido.

tram em acesso livre na Cinemateca Digital, e por Philip Medicus (Medicus, 1937), na base de dados archive.org, complementam a percepção das descrições aqui realizadas.

84 Projecto de Albert Speer que, pelo seu confronto quase físico com o pavilhão soviético de Boris Iofan, construído defronte, os faria tornar num dos principais ex-líbris da exposição, roubando a atenção a edifícios oficiais.

turas alegóricas referentes às províncias portuguesas por Abel Manta, António Soares, Camarinha, Dórdio Gomes, Eduardo Malta, Estrella Faria, Francis Smith, Jorge Barradas, Júlio Santos, Lino António; para além de, mais uma vez, Barradas e Maria [Keil] do Amaral na Sala do Ultramar⁸⁷.

Alguns destes artistas intervieram ainda pontualmente no arranjo das oito salas da exposição que resultava do trabalho de coordenação e criação da equipa dos “*artistes décorateurs* Bernardo Marques, Carlos Botelho, Emmérico Nunes, Fred Kradolfer, José Rocha, Paulo Ferreira e Thomaz de Mello (TOM)” (Portugal. SPN et al., 1937, s/n.p.)⁸⁸, contando com a colaboração das fotomontagens de Mário Novaes e Alvão e ainda dos escultores António de Azevedo, António Duarte e Luís Fernandes.

Próximo da vanguarda do design de exposições experimentado lá fora⁸⁹, a maior parte

87 Sem abandonar uma perspectiva figurativa as abordagens foram diversas, respondendo assim a um dos requisitos do contrato celebrado com o SPN que referia a “liberdade de motivos e representação de ambiente regional da respectiva província” (em cópia do contrato com Francisco Smith existente no espólio Jorge Segurado, apresentado em Galvão, 2003, anexo documental nº26): do realismo de Eduardo Malta à simplificação quase *schlemmeriana* de Bettencourt; do lirismo de Barradas – quer na Beira Litoral quer no painel da evangelização colonial – ao falso *naïf* de Júlio Santos e Paulo Ferreira; de um quase ‘pré-neo-realismo’ de Lino António a um expressionismo tardio de Gameiro ou Dórdio Gomes na representação do Alentejo, obra que, talvez por esse tratamento mais grosseiro, comparativamente às restantes, seria remetida para decorar o gabinete do Director, não sendo visível pelo público.

88 Listagem existente no espólio Jorge Segurado referia *Os trabalhos de decoração serão distribuídos desta maneira: § Chefiarão os trabalhos de acordo com o Assistente técnico da Exposição [Jorge Segurado], os decoradores: § Fred Kradolfer e Bernardo Marques. § Trabalharão em todas as salas em colaboração íntima todos os demais decoradores: § Carlos Botelho, José Rocha, Emmérico Nunes, Paulo Ferreira, Tom [a seguir, a lápis, inscrito Maria, Maria Keil] § Na sala do Artisanato, trabalhará em especial o decorador Tom, coadjuvado por Adelaide Lima Cruz.* (apresentado em op. cit., anexo documental nº7)

89 Como os pavilhões soviéticos desenhado por El Lissitzky em 1928 – com Sergei Senkin, Gustav Klutis e Aleksander Naumov – para a *Internationale Presse-Ausstellung/Pressa [Exposição Internacional da Imprensa]* em Colónia, em 1929 para a *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbund Film und Foto [Exposição Internacional de Filme e Fotografia da Deutscher Werkbund]*, em Stuttgart e em 1930



Fig.21 - Sala do Ultramar, fotograf. Mário Novaes. [em BA-FCG, Lisboa. Coleção Estúdio Mário Novaes, CFT003.102482]

das salas apresentava dinamicamente a informação definida por Ferro entre enormes montagens fotográficas, ilustrações prazenteiras, modelos e gráficos didáticos e tipografia moderna (fig.21), misturando imagens cativantes com palavras de ordem, curtas frases de discursos políticos e inúmeros dados estatísticos que apresentados em modelos infográficos tridimensionais – “*Statistique figurée*” (op. cit., s/n.p.) (fig.22) – resumiam informação habitualmente enfadonha a divertidos jogos infantis. Quer a concepção expositiva, quer o pavilhão no seu todo, os autores e os conteúdos mereceram destaque na imprensa internacional especializada⁹⁰, acabando por

para a *Internationale Hygiene-Ausstellung [Exposição Internacional da Higiene]*; a *Mostra della Rivoluzione Fascista*, comemorando o décimo aniversário da marcha de Mussolini sobre Roma, idealizada por Adalberto Libera e Mario de Renzi e onde colaboraram muitos dos artistas do futurismo e racionalismo italiano como Terragni ou Nizzoli, entre 1932-34 no Pavilhão de Exposições de Roma; ou até mesmo as exposições alemãs – promovidas já pelo regime nazi – apresentadas em Berlim *Die Kamera: Ausstellung für Fotografie, Druck und Reproduktion [A Câmara: Exposição de Fotografia, Imprensa e Reprodução]* concebida por Winfried Wendland – e Wilhelm Niemann em Stuttgart – em 1933, *Deutsches Volk-Deutsche Arbeit [Povo Alemão-Trabalho Alemão]*, de 1934 – onde ainda colaboraram, entre outros, no pavilhão da Energia e Tecnologia os *bauhausianos* Mies van der Rohe, Lilly Reich, Walter Gropius e Joos Schmidt –, *Das Wunder des Lebens [O Milagre da Vida]*, da responsabilidade de Bruno Gebhard em 1935 e *Gebt mir vier Jahre Zeit [Dêem-me quatro anos]* por Egon Eiermann, já em 1937 (Maeba et al., 2008, Tymkiw, 2018).

90 Refira-se, como exemplo, a edição especial da revista francesa *Arts et Métiers Graphiques* sobre a exposição de Paris, que usa diversos exemplos do pavilhão



Fig.22 - Modelo estatístico figurativo sobre o crescimento de movimento do Porto de Lisboa em construção, fotograf. Mário Novaes. [em BA-FCG, Lisboa. Coleção Estúdio Mário Novaes, CFT003.101045]

português para ilustrar artigos sobre a inovação nos meios de expressão, o uso da fotografia, ou a arte popular, referindo

Dire que le Portugal a exporté 44.521 tonnes de fruits en 1936 et qu'il envoie chaque année 42.000 tonnes de poisson travers le monde, c'est laisser dans l'indifférence une imagination moderne. L'art consistait à imposer ces fruits et ces poissons par des signes éclatants. Ici, la statistique atteint une sorte de féerie. Nous qui passions devant cette réussite portugaise, nous étions somnés de constater des pommes, des ananas, des poires, des pêches, des sardines et des harengs. Une corbeille, un filet, des figurines, tout un enchaînement de faits et de preuves se jouaient autour de l'indication des tonnes et leur donnaient une signification authentique. Ce même Portugal triomphait encore dans le récit imagé, réglé comme un ballet, de ses missions dans le Mozambique. Il y avait là, entre chiffres et lettres, un véritable épisode de music-hall qui charmait l'esprit tout en lui inculquant, par un ravissant stratagème, des données exactes qui n'eussent point parlé sans lui. Trois matières principales, elles-mêmes représentatives de l'industrie portugaise, le liège, le bois et le cuivre, étaient utilisées à la composition de ces panneaux. Le mélange de ces matières avec celle de la photo montrait, de plus, combien la photo s'enrichit à de tels contacts et comment à sa valeur documentaire peut s'ajouter une valeur décorative. (Barret, 1938, p.23)

Au Pavillon du Portugal, par exemple, où fut réalisé le meilleur ensemble d'objets de fabrication populaire, aucune photo ne se trouvait dans la salle de folklore. Et cependant, l'exposition du folklore portugais avait ceci de particulièrement intéressant que ses objets étaient tous de fabrication actuelle et que beaucoup d'entre eux étaient attachés, soit à un travail particulier des paysans (doigtiers en roseaux des faucheuses d'Alentejo, quenouilles gravées des fileuses de Tras-os-Montès), soit à une coutume locale (cruches à surprises des kermesses de Braga, bouquets chargés de petits pains utilisés dans les fêtes de la bénédiction du pain a Tomar, etc.). Les objets étaient présentés avec beaucoup de soin et M. Thomas de Mello, l'organisateur de cette salle, fit preuve d'une réelle compréhension des trésors populaires de son pays real. (Selz, 1938, p.46)

alcançar diversas distinções no certame⁹¹. O percurso da exposição iniciava-se pela explicação conceptual do regime ditatorial português – *L'État* (sala do Estado) –, do corporativismo às vantagens do partido único. A frase *Nous avons une doctrine et nous somme uns force* repetia-se em contínuo em torno de toda a sala sobre imagens de crianças e da mocidade portuguesa, entrecortada pelo baixo relevo que ilustrava a hierarquia do Estado Novo, esculpido por Bettencourt – legendado em baixo *La Famille noyau originnaire de la Paroisse est à la base l'État Nouveau* e no topo *le Chef* e por outros dois, mais gráficos, que apresentavam a organização corporativa e os diferentes elementos constituintes da Câmara Corporativa. Na salas seguintes – *Réalizations* e *Travaux* (Realizações e das Obras) – apresentava-se na primeira, por um lado, a estabilidade do poder – formalizada num pódium onde o número 1 servia de apoio à legenda *Sous l'État*

91 PRÉMIOS DA EXPOSIÇÃO DE PARIS DE 1937 § Muitos e muito honrosos foram os prémios dados pelo júri da Exposição Internacional de Paris, de 1937, às entidades e às pessoas portuguesas, que ali dignificaram o seu país e o tornaram, entre os demais, especialmente notado. [...] Vários «Grand-prix», prémios de excepção, foram atribuídos a entidades e pessoas da representação portuguesa. § Dois «Grand-prix» houveram, na secção «Pintura» e «Escultura», respectivamente os artistas portugueses, pintor António Soares e escultor Ernesto Canto da Maia, que assim se viram equiparados aos maiores artistas estrangeiros das especialidades. § Outro «Grand-prix» e esse na secção «Artigos de Fantasia», pelas suas primorosas bonecas, obteve-o a sr.ª D. Dalila Braga. § Ao S. P. N. foram distribuídos dois dêsses vaidosos galardões: um pela «Apresentação do Pavilhão de Portugal», e outro na secção «Turismo Internacional». § E «Grand-prix» tiveram ainda, pelos seus trabalhos de «Decoração» e da «Apresentação geral do Pavilhão», os seguintes artistas: Bernardo Marques, Kradolfer, Tom, Botelho, Emérico Nunes, José Rocha e Paulo. § Diploma de honra – distinção de categoria imediata na escala dos prémios – receberam: [...] os escultores Barata Feio e Ruy Gameiro, individualmente, pelos seus trabalhos de «Escultura»; Paulo, na «Cerâmica», pelo seu painel de azulejos «Lisbonne aux mille couleurs»; [...] e, na de «Artigos de Fantasia», o etnógrafo escritor Francisco Lage e o artista pintor decorador Tom [pelo conjunto da sala de artesanato]. § Medalhas de ouro howeram, em distinção individual por seus trabalhos de «Pintura», os artistas: Estrêla Faria, Barradas, Abel Manta, Francisco Smith, Eduardo Malta, Lino António, Dordio Gomes, Camarinha e Júlio Santos. Dois outros – Henrique de Bettencourt e Luiz Fernandes – tiveram a mesma classificação, na «Escultura», bem como Keil do Amaral, na «Arquitectura». (Ocidente, 1939b)

Nouveau UN seul Chef d'État; UN seul Président du Conseil; UN seul Ministre des Finances; UN seul Ministre de la Justice; UNE seule organization politique sobre uma base onde figuras demonstravam a quantidade de governos e respectivas durações médias entre a ditadura vigente e o anterior período da Primeira República. A ênfase dada a *UN* aludia ao acrónimo do único partido permitido, a União Nacional. Em frente apresentava-se a estabilidade financeira alcançada: ao centro os valores das receitas e despesas desde 1928, com o respectivo saldo de contas final e lateralmente gráficos que apresentavam sinteticamente o crescimento económico e a redução da dívida pública, quer interna quer externa. Nas paredes montagens fotográficas ilustravam diversas metas alcançadas, dos mais genéricos desenvolvimentos militar, agrário e educativo a dados específicos como a redução da emigração nacional, o aumento da superfície florestal e do cultivo do arroz, o crescimento das exportações e da produção de energia eléctrica, as realizações na luta contra a tuberculose, etc. Na sala seguinte, rodeando as maquetes dos novos portos de Lisboa e Leixões, resultados da Política de Obras Públicas já iniciada, surgiam fotografias de monumentos restaurados, barragens e estradas construídas, edifícios públicos erigidos e os valores dispendidos pelo erário público.

A sala seguinte, *Outre-Mer* (do Ultramar), última no piso superior, exibia os resultados da política do regime fora das fronteiras do Portugal continental, expondo o desenvolvimento que se realizava no Império Colonial sob a legenda *Le redressement du Portugal s'étend à ses provinces d'outre-mer*. Por um lado, reiterava-se a grandiosidade do 'império' com a demonstração da sua dimensão territorial – sobrepondo-se os desenhos das colónias portuguesas ao mapa da Europa sob a legenda *Le Portugal n'est pas un petit pays* – e dos valores demográficos de cada um dos territórios – impressos sobre fotos de indígenas exibindo-se, sob esta informação, variadas peças de arte indígena. Noutras paredes referia-se a balança comercial de Angola e Moçambique e os valores de exportação das principais produções coloniais: açúcar, café, sisal, algodão, cacau e milho. Apresentava-se igualmente uma leitura da acção do regime



Fig.23 - Patamar das escadas com Vista de Lisboa por Francis Smith, fotog. Mário Novais. [em BA-FCG, Lisboa. Colecção Estúdio Mário Novais, CFT003.103059]

relativamente ao bem estar, físico e moral, dos povos indígenas – da assistência médica e escolar à acção das missões –, e o desenvolvimento de novas infraestruturas como estradas, a ponte do Zambéze ou a projectada linha de caminho de ferro de Benguela que ligaria o Atlântico ao Índico apresentada, na exposição, por uma comboio em miniatura que corria em redor do elemento central à sala (fig.21). Por fim, fechados numa vitrine, exibiam-se espécimes recolhidos pela Companhia de Diamantes de Angola. A ligação ao andar inferior realizava-se pelo corpo de escadas secundário decorado com um fresco de Francis Smith – apresentando a vista de um jardim de Lisboa (fig.23) – e em cujos patamares se expunham, entre outras peças, exemplares de loiça utilitária vidrada, jugos de bois, mantas e painéis de lambrilhas⁹² anunciando assim a sala seguinte, *Art Populaire et Artisanat* (da Arte Popular e Artesanato) (fig.24 a 29).

92 Pequeno azulejo quadrado pintado ou estampilhado como de 'figura avulsa' com origem nas peças importadas de Valência ou Sevilha, nos séculos XV e XVI, de decoração engobada que eram usadas em revestimento de pavimento intercalando com peças de maior dimensão não decoradas (Portugal. IMC et al., 2007, p.75).

As lambrilhas realizadas para a exposição de Paris, possivelmente concebidas por Tom, eram pequenos azulejos de fundo branco sobre o qual se representaram, em pinceladas sintéticas e pueris com cores alegres, simples e pequenas figuras como tipos populares, animais, objectos, casas, paisagens, símbolos e palavras. Ainda hoje se produzem nas fábricas Viúva Lamego, e de Sant'Anna, ambas em Lisboa.



Fig.24 - Arcaria da sala da Arte Popular e Artesanato, fotog. Mário Novais.

[em BA-FCG, Lisboa. Coleção Estúdio Mário Novais, CFT003.102480]

Fig.25 - Travejamento falso do tecto e lustres desenhados por Tom, fotog. Mário Novais.

[em BA-FCG, Lisboa. Coleção Estúdio Mário Novais, CFT003.103316]

A decoração desta sala seria a única a contradizer o carácter moderno que caracterizava a restante intervenção expositiva. Dividida longitudinalmente em duas naves por uma tripla arcaria – sem função estrutural – tinha todo o tecto suportado por um denso travejamento ancorado em modilhões de perfil contracurvado – mais uma vez sem função estrutural (fig.24). Na nave virada ao rio, as traves, em madeira escura, surgiam talhadas decorativamente de forma a reduzir a sua espessura, até praticamente desaparecerem na parede exterior, tendo em conta as janelas no topo desta, a todo o comprimento da sala, não permitiriam aí colocar os falsos modilhões que as apoiariam (fig.25). Rodeando o chão da sala de tijoleira cerâmica, um pequeno rodapé de peças de cerâmica com a dimensão das lambrilhas torneava todo o espaço e pilares,

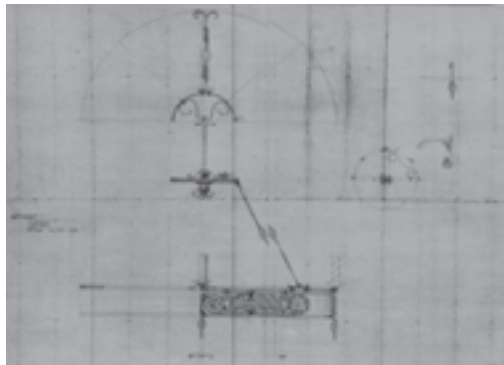


Fig.26 - Cópia heliográfica de desenho técnico de lustre em ferro forjado, desenhado por Tom.

[em DGLAB/ANTT, Lisboa. Arquivo SNI, cx-1577 [Correspondência recebida], PT-TT-SNI/GS 8 13 [pasta: Exposição de Paris, Lisboa; Orçamentos diversos; n.º22]]

Fig.27 - Espaço de passagem da sala da Arte Popular e Artesanato, fotog. Mário Novais.

[em BA-FCG, Lisboa. Coleção Estúdio Mário Novais, CFT003.103069]

alteando-se, nas paredes, como um pequeno lambril enxadrezado entre peças não decoradas e as já referidas lambrilhas de ‘figura avulsa’ coloridas que tinham sido produzidas especialmente para o pavilhão.

Os pilares centrais suportando os arcos eram vazados por vitrines fechadas por vidros, abertas de face a face, contendo algumas das peças mais frágeis ou valiosas, nomeadamente as de ourivesaria. Nas paredes, altos volumes salientes criavam nichos de diversas dimensões onde se exibiam os objectos de arte popular, utilizando-se o topo destes volumes como espaço de apoio para algumas peças de maiores dimensões. Nas paredes penduraram-se jugos de boi minhotos decorados e palmitos coloridos de Viana do Castelo. Do tecto das duas naves pendiam quatro enormes lustres em ferro forjado concebidos por Tom (fig.26), igual-



Fig.28 - Espaço interior da sala da Arte Popular e Artesanato, fotog. Mário Novais.

[em BA-FCG, Lisboa. Coleção Estúdio Mário Novais, CFT003.103058]

mente responsável pelos motivos pintados que decoravam o intradorso dos arcos, versões sintetizadas inspiradas nas ramagens e pássaros simetricamente bordados das colchas de seda de Castelo Branco.

Na nave de passagem (fig.27), que ligava a entrada à sala seguinte, um plinto/murete longitudinal suportava, sobre pequenas mísulas, uma vitrine contendo peças do figurado de Estremoz, uma bilha de barro de Nisa e algumas algibeiras bordadas de Viana do Castelo, demonstrando, mais uma vez, a opção por uma arrumação ecléctica de peças baseada somente em afinidades decorativas, tal como já ocorrera antes em Genebra ou Lisboa. Sobre a vitrine, nos nichos da parede lateral e pousados sobre o volume destes, expunha-se a crescente coleção de bonecos com trajes regionais criados por Tom e Dalila Braga. Sobre estas, na parede, o único gráfico estatístico desta sala intitulava-se ‘*Indice des industries populaires*’, apresentando valores, mais uma vez em forma figurativa, sobre a actividade artesanal nacional com a legenda “*L’État Nouveau portugais est le premier artisan du pays car sans lui l’artisanat ne se serait pas développé*” (op. cit.). Linhas de diferentes comprimentos de pequenas figuras desenhadas representariam números de “*Filandières. Tisserandes. Dentellières. Potiers. Imagers. Vanniers. Forgerons. Ferblantiers. Chaudronniers. Charpentiers. Fabricants d’outils de pêche, etc.*” (op. cit.), não sendo dada qualquer relação sobre a escala de valores desta representação.

Nos nichos da nave interior (fig.28 e 29) dispu-



Fig.29 - Nicho com variados objectos de produção artesanal, fotografado por Mário Novais.

[em BA-FCG, Lisboa. Coleção Estúdio Mário Novais, CFT003.103058]

nha-se – igualmente sem aparente lógica funcional, técnica ou geográfica – muita da diversificada produção de artesanato nacional já anteriormente apresentada, acrescentada de outras peças cuidadosamente selecionadas – expressamente emprestadas⁹³ ou recentemente adquiridas – e misturada, pontualmente, com a coleção de miniaturas representando os barcos típicos de cada região.

Prosseguindo o percurso expositivo passava-se para a sala *Richesses* (das Riquezas Principais) onde se salientavam as principais exportações nacionais: pesca, cortiça, minerais, fruta, azeite e vinho – “pilares da economia portuguesa, fundamentalmente agrícola e piscatória” (Ribeiro, 1937a). Esta apresentação realizava-se não pela apresentação da produção da iniciativa privada, mas através de informação genérica facultada pelos organismos estatais, federativos e corporativos que controlavam essas riquezas, como, entre outros, os institutos Português de Conservas de Peixe ou do Vinho do Porto⁹⁴. Tentando ancorar o futuro da Nação

93 Segundo correspondência encontrada, agradecia-se Jorge Barradas a “amável cedência [...] de dois galos de barro pintado” (Portugal. SPN-DA, 1937), que se apresentavam na sala. A existência destas peças na coleção privada de Jorge Barradas, reflectia, uma vez mais, o interesse dos artistas da geração modernista por estes objectos do universo vernacular, há anos pintados por Eduardo Viana, Sonia Delaunay, Almada Negreiros, entre outros (ver Rodrigues, 2008).

94 Não querendo descurar a propaganda dos seus produtos, e entendendo que os conteúdos visuais

igualmente na sua riqueza científica, na sala seguinte – *Essais/Recherches* (Descobertas) –, expunha-se o sextante de Gago Coutinho, colocando a travessia aérea do Atlântico Sul, realizada por este e Sacadura Cabral alguns anos antes, em paralelo com o desígnio cristão das Descobertas “1470 § *La première caravelle que a traversé l’Atlantique portait dans ses voiles la croix du Christ.* § 1922 § *Le premier avion qui a survolé le même océan portant dans ses ailes la même croix et la même foi.*” (Portugal. SPN et al., 1937, s/n.p.). Na mesma sala mostravam-se resultados das investigações dos médicos Reynaldo dos Santos e Egas Moniz, as novas instalações do Instituto Português do Cancro e um aparelho de telegrafia criado pelos inventores Dognon, Mendonça e Oliveira.

Na sala final – *Tourisme* (do Turismo) – retornava-se à visão de um Portugal menos estatístico e mais jovial, referindo-se uma das grandes apostas de desenvolvimento nacional, desde há muito acarinhada por António Ferro. O turismo português vendia-se sob os habituais pregões: – o sol e a praia, “*Le soleil vous invite à visiter le Portugal son pays*” (op. cit.) lia-se nas paredes ao lado de um enorme sol geométrico com tubos cromados como raios e de um bucólico fresco de Bernardo Marques; – o clima e a diversificação paisagística “*Portugal arc-en-ciel de l’Europe*” (op. cit.) ao lado de um dos dioramas miniaturizados representando o país de Norte a Sul (fig.30); – a história e os monumentos “*Portugal bouquet de vieux chateaux, églises et monuments*” (op. cit.)

e os dados estatísticos apresentados na sala não seriam suficientemente aliciantes, no cais, ao lado do Pavilhão de Portugal, estes institutos construíram – dentro de uma linguagem mais *Deco* com autoria dos arquitectos franceses Viret e Marmorat, que assistiam à obra do pavilhão – um pequeno pavilhão de dois pisos aberto em esplanadas sobre o Sena, onde os visitantes podiam degustar sanduíches de sardinha portuguesa enlatada e vinho do Porto. Defronte do pavilhão nacional e apoiando as actividades do pavilhão de degustação, encontravam-se ancoradas duas embarcações: uma barca do alto da região de Aveiro, utilizada para a pesca da sardinha, e um barco rabelo do Douro carregado de pipas – na realidade cenografadas ocultando, no seu interior, um pequeno bar-restaurante decorado por José Luiz Brandão de Carvalho (Diário da Manhã, 1937).

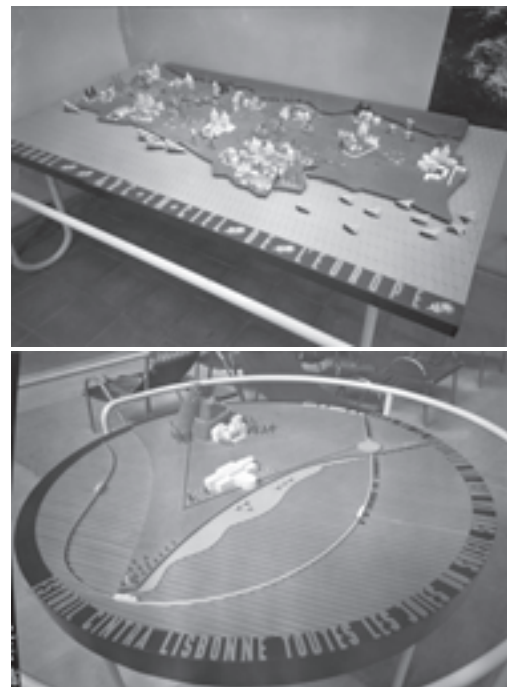


Fig.30 e 31 - Dioramas “Portugal arc-en-ciel de l’Europe” e “Estoril, Sintra, Lisbonne; tous les joies du Soleil sur la mer, la montagne et la ville”, in situ, fotografado por Mário Novais.

[em BA-FCG, Lisboa. Coleção Estúdio Mário Novais, CFT003.103385 e _103070]

– e, por fim, os lugares turísticos desde há muito conhecidos “*Estoril, Sintra, Lisbonne; tous les joies du Soleil sur la mer, la montagne et la ville [...] Visitez Madère la perle de l’Atlantique et Açores son jardin*” (op. cit.) lia-se legendando dois dioramas circulares representando-se no primeiro a península de Lisboa (fig.31) e os tempos de viagem por mar e comboio a Londres e a Paris, respectivamente, e, no segundo, as ligações marítimas entre a capital e os dois arquipélagos atlânticos. Com algum humor legendas de fotografias brincavam com a ideia do contraste entre o velho país e a moderna nação, lendo-se

Aimez-vous les villes mortes? Au Portugal il y en a de bien vivantes... Aimez-vous les vieilles pierres? Elles sont éternellement jeunes au pays du soleil... Aimez-vous la solitude? Vous serez moine là-bas si vous le voulez... Aimez-vous l’art romain? Au Portugal il y a une ville cubiste. (op. cit.)



Fig.32 e 33 - Sala do Turismo, fotog. Mário Novais.
[em BA-FCG, Lisboa. Coleção Estúdio Mário Novais, CFT003.103071 e_ .103390]

esta última sobre uma foto das açoteias de Olhão, referência já habitual a um ‘cubismo primordial’ português. Outras fotografias representavam detalhes de monumentos ou enormes panorâmicas do Porto, do vale do Douro e da Nazaré.

Contrariamente às outras salas em que o desenho seguira composições dinâmicas e intensas – imagens de grandes dimensões e peças escultóricas e informativas preenchendo praticamente a totalidade do espaço (exceptuando-se deste paradigma a já referida sala do artesanato) – aqui a equipa de artistas-decoradores decidiu restringir esse impacto visual, não abandonando, no entanto, o vocabulário contemporâneo (fig.32 e 33), propondo um espaço de relaxada fruição que aludia uma possível visita ao país. Essa intenção alcançar-se-ia com a construção de uma peça central em tubo de ferro curvado que protegia, como guarda, os dois dioramas circulares e unindo-os, apoiava um conjunto de modernistas cadeiras de descanso em aço cromado e lona. Reforçan-

do a hospitalidade do país, a sala tinha no centro do chão de tijoleira fria um tapete de lã e, em redor, bordejando as paredes, filas de vasos de sardinheiras. Nesta sala, final da exposição, os visitantes, assoberbados com os feitos alcançados pelo regime, poderiam descansar observando a beleza natural, e a criada pelo homem, que se encontrava à sua espera de Norte a Sul do país.

O propósito desta apresentação das artes populares nacionais⁹⁵ não seria a de divulgar cientificamente a pesquisa etnográfica realizada no país, mas sim a de, através dela, cuidadosamente construir e apresentar uma imagem ideal do povo português, de forma a ‘humanizar’ todos os crus dados estatísticos, financeiros e de crescimento que ocupavam o restante espaço do pavilhão. Por outro lado, a apresentação destes objectos faria esquecer a incapacidade e falta de qualidade de grande parte da manufactura nacional perante as suas congéneres estrangeiras – principalmente numa exposição toda ela dedicada às *Arts et Techniques dans la Vie Moderne* – onde tal como Ferro referira “não tivemos ainda tempo de entrar

95 Expressão artística igualmente sancionada por Edmond Labbé a Ferro um ano antes, embora se entenda que a utilização da expressão *Artisanat* por Labbé se aproximasse mais dos ‘ofícios’ no sentido da tradicional concepção francesa da indústria de luxo do que na recolha etnográfica que Portugal apresentava em Paris

Vous me priez enfin de vous indiquer le rôle que peut tenir l'artisanat et s'il correspond entièrement au programme de l'Exposition. § J'attache pour ma part la plus grande importance à l'artisanat. J'estime que l'industrie moderne a parfois brisé ses plus nobles traditions et qu'elle a déversé sur la planète des tonnes et des tonnes de laideur. Il existe une clientèle composée de gens de goût et des fortune modeste, fatiguée de l'objet qu'on retrouve dans les intérieurs et toute disposée à payer plus cher un objet unique ou de petite série. Cette clientèle qui aime "la qualité" – la qualité que j'entends mettre en relief, en ce qui concerne notre participation nationale, – n'est pas assez nombreuse pour occuper des milliers de petits ateliers, mais elle peut suffire à alimenter de commandes ceux qui sont restés en activité et même en faire revivre quelques uns. Dans ce but, la France ne fera pas seulement appel aux productions de la grande industrie. Elle mettra sous les yeux de ses visiteurs les travaux des artisans et des petits industriels rassemblés de toutes les régions françaises. Elle organisera "un Centre des Métiers". [...]. C'est vous dire que l'artisanat fait partie intégrante du programme de l'Exposition, et qu'il doit jouer un rôle digne de lui, dans une manifestation consacrée à la présentation des Arts et des Techniques dans la vie moderne. (Labbé, 1936)

a fundo no domínio das «Artes e Técnicas»” (citado em Diário de Notícias, 1937). As artes populares preenchiam assim o vazio que resultara da opção de não enfrentar as outras nações⁹⁶ no campo onde, obviamente, se sabia que a representação nacional ficaria a perder, ficando-se assim pela apresentação cuidada do carácter moral, político e espiritual que reflectia o ressurgimento do país.

Na realidade, em Paris, o folclore e as artes populares não se cingiram apenas aos objectos apresentados na Sala do Artesanato. No próprio pavilhão o público poderia adquirir individualmente as lambrilhas decoradas com figuras populares criadas pelos artistas-decoradores para decorar a sala da Arte Popular, pequenas peças de filigrana e do figurado de barro expressamente enviadas de Portugal, um mealheiro azul e branco vidrado com a inscrição ‘Salazar’⁹⁷ ou uma coleção de 12 postais que, utilizando fotografias que Mário Novais fizera dos bonecos trajados de Tom e Dalila, apresentava ‘*les costumes portugais*’. Entre as publicações impressas por ocasião da exposição

96 *Exmº Snr. Administrador do Concelho de COIMBRA § Acuso a recepção do officio de V. Exª nº 359, de 13 do corrente e venho comunicar-lhe que ha com certeza equívoco na interpretação dada ao meu pedido em officio de 9 do corrente. § Trata-se simplesmente de tecidos regionais feitos manualmente pelas teceadeiras das aldeias e pertencentes à categoria de industrias caseiras. § Tudo quanto pertença à industria mecânica e organizada, como a da firma que me indica, não interessa, porque a exposição de Paris de 1937 não tem carácter commercial ou industrial. § Nestas condições peço a V. Exª o favor de satisfazer o pedido no meu referido officio, na medida possível, e dentro do critério exposto, o que antecipadamente muito agradeço. § A Bem da Nação § Secção Portuguesa da Exposição Internacional de Paris de 1937, em 15 de Fevereiro de 1937 § O CHEFE DA SECRETARIA (Portugal. SPN-CS, 1937, sublinhados nossos)*

97 Os mealheiros seriam produzidos pela Fábrica Cerâmica Viuva Lamego, aparentemente segundo indicações/desenho de Tom: “Por meio desta venho comunicar a V. Ex. o preço para 1000 mealheiros com a palavra «Salazar» e segundo as indicações do Ex. Sr. D. Thomaz de Mello § 1000 Mealheiros Vidrados a Branco e Azul = 2.000\$00” (Leite, 1937a)

A mesma fábrica produziu as lambrilhas aplicadas na construção do edifício. A encomenda realizada posteriormente, para venda, seria realizada pela Fábrica Sant’Anna por opção entre orçamentos disparejos das duas fábricas (Leite, 1937b). Estas peças mantêm-se até hoje em produção em ambas as fábricas, variando no traço e desenhos.



Fig.34 - PINTO, Augusto; FERRO, António; FERREIRA, Paulo (1937) - *Quelques Images de l'Art Populaire Portugais*, capa e páginas interiores.

[foto do autor]

pelo Secretariado⁹⁸ encontrava-se também o livro *Quelques Images de l'Art Populaire Portugais* (Pinto et al., 1937), um pequeno livro de 32 páginas contendo a tradução do discurso de Ferro para a inauguração da exposição de Lisboa do ano anterior, um texto de Augusto Pinto⁹⁹ (1888-1979) em torno

98 O projecto editorial foi diversificado tentando atingir os mais diversos interesses e públicos:

Decálogo do Estado Novo [...] § *La domination Portugaise au Maroc* [...] § *collections postais - Mouraria e Alfama* [...] § *[collections postais] - costumes portugaises* [...] § *[collections postais] - Tipos do Império Colonial* [...] § *plaquettes - Teatro do Povo, Desenhos de Carlos Botelho* [...] § *[plaquettes] - Portugal Gastronómico, Desenhos de Carlos Botelho* [...] § *Texto de Forjaz de Sampaio* [...] § *[plaquettes] - Portugal Industrial, Desenhos de Cunha Barros* [...] § *Texto de Forjaz de Sampaio* [...] § *Mapa Cronológico dos Descobrimientos* [...] § *Album de fotografias* [Imagens Portugaises] [...] § *Album de gravuras em madeira, 12 gravuras de Atila Mendly* [...] § *L'Empire Colonial Portugais, Desenhos de Stuart* [...] § *Características do povo português, Desenhos de Stuart* [...] § *O Estado Novo nas Colónias, Desenhos de João Augusto* [rasurado, possivelmente não editado ...] § *A Casa Portuguesa, Desenhos de Jorge Barradas* [texto de Raul Lino...] § *A Obra Financeira do Estado Novo* [...] § *Feiras e Romarias (dependente da entrega do original* [...] § *Principios do Estado Novo idem* [...] § *Grande Chasse, Desenhos e Texto de João Augusto* [...] (Portugal. SPN, SDPN, 1937a).

99 Augusto Pinto passou pela redacção do *Século* e do *Diário de Notícias* – como jornalista – tendo cargos directivos e corporativos no Sindicato Nacional dos Jornalistas e, como vereador, na Câmara de Lisboa. Em 1933, colaborara com Alberto Sanches Castro na iniciativa do magazine *O Notícias Ilustrado*, “A Exposição do Hotel Modelo”, referida na Parte III. Colaborador do SPN/SNI escreveria para a revista *Panorama*, principalmente sobre turismo, tendo com este publicado outras obras dedicadas ao turismo nacional como a *Cartilha da Hospedagem Portuguesa*

da arte popular como expressão lírica do povo e “*Illustrations et mise-en-page de Paulo [Ferreira], dessinateur et artiste peintre à Lisbonne*” (op. cit.). O livro – luxuosamente ilustrado com estampas litografadas em páginas extratexto ou cuidadosamente coladas entre colunas de texto decorativamente recortadas – recorria apenas ao uso do desenho colorido de Paulo Ferreira representando cuidadosamente uma série de objectos das mais variadas técnicas e proveniências, para além de ilustrações de figuras vestidas com trajes populares, exemplos de barcos e arquitectura regional, todos estes elementos cuidadosamente legendados no final do livro (fig.34).

O folclore foi igualmente parte importante dos eventos apresentados por Portugal durante a exposição. A primeira grande festa do Pavilhão, a *Noite Portuguesa* realizada aproximadamente um mês depois da abertura da exposição¹⁰⁰, aconteceria no terraço do edifício na noite de 28 de Junho, aproveitando a ‘coincidência’ com a noite de São Pedro, sob o tema das festas populares nacionais. Celebrando os três santos populares

(Pinto et al., 1941) (Pinto, Augusto, 1940-).

100 Devido à complexa situação política vivida em França com a vitória eleitoral da *Front Populaire* – coligação de partidos de esquerda – e em face, igualmente, ao crescente número de conflitos em todo o mundo (caso da Guerra Civil espanhola da remilitarização da Renânia pelo III Reich ou das invasões italiana da Etiópia, e japonesa da China) a exposição – inicialmente agendada para inaugurar a 2 de março – só abriria portas a 25 de maio com parte dos pavilhões ainda por concluir, em parte devido à implementação do novo regime de 40 horas de trabalho semanais pelo governo francês (Segurado, 1937). Dos pavilhões internacionais, o russo e o alemão, dos poucos a estar concluídos a tempo, utilizaram mão-de-obra própria ‘importada’.



Fig.35 - Os três santos populares, recortados em papel, no seu altar, fotog. Mário Novais.

[em BA-FCG, Lisboa. Colecção Estúdio Mário Novais, CFT003.050037]

Fig.36 - Vista da festa de 29 de Junho de 1935, no Pavilhão de Portugal, em Paris, fotog. Mário Novais.

[em BA-FCG, Lisboa. Colecção Estúdio Mário Novais, CFT003.050046]

(fig.35), cujas modernas figuras recortadas em papel presidiam à festa num pequeno altar inspirado nos troncos de Santo António ou nas cascatas de São João, o “terraço estava profusamente iluminado com lanternas de papel, à moda das romarias do Minho, e uma feira multicolor de arcos engalanados com ramalhetes, balões, peixes iluminados, colchas e ingenuos altares estilizados” (Diário de Lisboa, 1937). Entre filas de floreiras com sardinheiras, os convidados sentaram-se em modernas cadeiras e mesas decoradas com lenços de Alcobça, vasos de manjericos com quadras e cravos de papel e pequenas peças do figurado de Barcelos (fig.36). Essas mesmas peças de cerâmica, a maior parte assobios, seriam oferecidas aos convidados¹⁰¹ (fig.37) que, após subirem a esca-

101 *Os criados serviam constantemente vinho do Porto, que teve largo consumo, em copos coloridos com a Cruz de*



Fig.37 - Jantar volante servido no cais do Sena, fotografado por um desconhecido.

[em DGLAB/ANTT, Lisboa. Arquivo SNI, ex-1640 [Fotografias da Exposição Universal de Paris], PT-TT-SNI/GS 8 15]

Fig.38 - Convidados nas escadas com a guarda de honra de campinos, fotografado por um desconhecido.

[em DGLAB/ANTT, Lisboa. Arquivo SNI, ex-1424 [correspondência recebida], PT-TT-SNI/GS 8 10, [pasta: FOTOS DIVERSAS (71)]]

daria entre uma guarda de honra de campinos ribatejanos¹⁰² (fig.38), eram recebidos pela comitiva e funcionários portugueses, encontrando-se grande parte das senhoras vestidas com trajes regionais, entre as quais se destacava Fernanda de Castro, esposa de Ferro, vestida de noiva minhota (fig.39). A festa, com bailarico, foi abrilhantada por fados, cantorias e fogo de artifício¹⁰³, reduzindo a pompa e circunstância deste tipo de

Cristo. As senhoras foram obsequiadas com vazinhas de manjericos, bonecos portugueses e filigranas portuguesas. (Diário de Lisboa, 1937)

102 ... com os seus barretes verdes-rubros e armados de pampilhos. Era uma linda nota de cor que a assistencia admirou entusiasmada. São todos operarios portugueses residentes em Paris, a maioria dos quais trabalhou nas obras do nosso pavilhão. (Diário de Lisboa, 1937)

103 Tomaz Alcaide e Maria Albertina com apresentação de Erico Braga (Diário de Lisboa, 1937)



Fig.39 - António Ferro e Fernanda de Castro recebendo convidadas, fotografado por um desconhecido.

[em DGLAB/ANTT, Lisboa. Arquivo SNI, ex-1424 [correspondência recebida], PT-TT-SNI/GS 8 10, [pasta: FOTOS DIVERSAS (71)]]

Fig.40 - Vista da festa com alguns dos artistas-decoradores (Rocha, Marques e Botelho) dançando, fotografado por Mário Novais.

[em BA-FCG, Lisboa. Coleção Estúdio Mário Novais, CFT003.050042]

eventos à de uma festa de romaria (fig.40) em qualquer pequeno lugarejo ou bairro típico de Portugal (ver Ribeiro, 1937b).

Para além deste e de outros eventos musicais realizados no pavilhão, outras apresentações em torno do folclore nacional realizaram-se fora da exposição, mais uma vez sob a coordenação de Tom, que se certificaria sobre o carácter popular das apresentações – ou a correcta estilização desse mesmo carácter¹⁰⁴. A *Gala Portugais*, evento

104 Paris, 2 Outubro 1937 § Exmo Snr. Eugenio Salvador, Eden Teatro, Lisboa § Exmo. Snr. § Em resposta à sua carta de 28 de Setembro, na qual me faz algumas perguntas [referentes a combinação de viagens e audições, referindo Tom que só precisa de 2 números da orquestra algarvia de Eugénio Salvador] passo a responder pela ordem das mesmas: § 1º Não terão acompanhamento nenhum terão de se valerem a si mesmos. § 2º Gostava que um tocasse ferrinhos

premiado pela organização da exposição¹⁰⁵, realizou-se no Theatre des Champs-Élysées a 17 de outubro, e contou, durante a primeira parte, com a apresentação de excertos da ópera *Tá-Mar* de Ruy Coelho, composição baseada na peça escrita um ano antes, por Alfredo Cortez, sobre a vida dos pescadores da Nazaré¹⁰⁶. Após o intervalo seguiu-se uma intervenção de Fernand Gregh e a conferência-diálogo *Rapsodie Portugaise* de António Ferro e Fernanda de Castro – possível repetição da outra realizada, igualmente em Paris, a 19 de Fevereiro de 1932 –, intercalada por momentos musicais de pendor folclórico, agora interpretados ao vivo, com décors concebidos por Tom, Bernardo Marques e Fred Kradolfer¹⁰⁷, prosseguindo

e quanto ao piano de maneira nenhuma pode estar incluído. § 3º O número deve ter um aspecto, popular, e não o de uma orquestra organizada, chamo a atenção do Maestro para isto, e espero que ele com a sua inteligencia dê-lhe este aspecto. § 4º Devem tocar só musicas essencialmente populares, não devem trazer as calças que estão na fotografia mas sim calças boca de sino como se usam no Algarve, é escusado serem todas iguais, pode ser uma de cada cor, gostava tambem que viesse de barrete. [...] O baile do Douro acho bem a chula marcada em Regional com um bocadinho de estilização, para música peço-lhe que procure o maestro Pedro de Freitas Branco. [respondendo à pergunta de Eugenio Salvador: “O baile do Douro em que genero quer? -Chula? -Vira? -Marcado em regional autentico ou estilizado”] [...] E, para terminar pedia-lhe o seguinte; que combinasse com o João da Cruz, para que não se esquecesse do cangirão do vinho para dançarem a fazerem aquelas partes em que vocês são azes [...] (Tom, 1937, sublinhados no original)

105 Portugal, por exemplo, houve uma dessas recompensa [Grand-prix], na classe de «Apresentações Teatrais Folclóricas», que lhe foi dada pelo notável espectáculo de gala no teatro dos Campos Eliseos. [...] Diploma de honra – distinção de categoria imediata na escala dos prémios – receberam: em primeiro lugar, Portugal, na secção «Manifestações Teatrais», pelo concerto de gala, no Teatro dos Campos Eliseos. (Ocidente, 1939b, p.531)

106 Os diálogos, quer na peça teatral, quer no libreto da ópera, usam a gíria típica local, reflexo do fascínio de aproximação da geração modernista ao universo vernacular. Quer Alfredo Cortez, quer Ruy Coelho, voltariam ao mesmo tema quando, em 1942, colaboraram com Leitão de Barros no filme *Ala-Arriba!* criando os diálogos e argumento e as músicas, respectivamente, de uma história agora centrada na Póvoa de Varzim (Camões, [201-?]-a, Ferreira, [201-?]).

107 GALA PORTUGAIS § Organisé par le Commissaire Général du Gouvernement Portugais à l'Exposition Internationale de Paris 1937 § DIMANCHE 17 OCTOBRE 1937 § A 20H. 45 § Ire PARTIE § Fragments de l'Ópera “TÁ-MAR” de Ruy COELHO § Introduction - Fête de la Saint-Jeu-ne (1er Acte)

a política continuada de promover a expressão artística popular como face humana do país que se soerguia.

Un Gala Portugais au Theatre des Champs-Élysées
Le Dimanche 17, à 20H.45, aura lieu, au Théâtre des Champs-Élysées, un Gala Portugais. Au programme: Quelques scènes de l'Opéra du Compositeur Portugais Ruy Coelho, TAMAR, interprétées par Mlle Elsa Penchi Lévy et José Rosa; et RAPSODIE PORTUGAISE, conférence dialoguée par M et Mme Antonio Ferro, avec présentation de quelques tableaux du folklore portugais: (fado, chula, corridinho, guitarradas, fandango, cantigas, etc...) par le Quatuor vocal portugais, Mirita Casimiro, Ercilia Costa, Lina, Salvador et d'autres artistes portugais. Le folklore portugais est des plus intéressants et variés. Le public très nombreux qui a visité la Salle des Arts populaires, au Pavillon Portugais de l'Exposition, a pu s'en rendre compte. M. et Mme Antonio Ferro présenteront, Dimanche prochain, aux spectateurs du Théâtre des Champs Élysées, en des tableaux animés dont l'originalité et le charme les séduiront sans doute, quelques "poupées vivantes" qui feront connaître les danses et les chants populaires de leur pays. (Paris 1937 SPE, 1937)

10. ... São Francisco e Nova Iorque

Dois anos mais tarde, os Estados Unidos da América organizaram duas novas expo-

§ Introduction - Tempête - Scène Finale (3e Acte) § MARIA BEM (soprano) - Elsa Penchi Levy § LA-VAGANTE (ténor) - José Rosa § L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE PARIS, sous la direction de l'auteur § ENTR'ACTE: 15 MINUTES § IIe PARTIE § Allocution par Monsieur Fernand GREGH § RAPSODIE PORTUGAISE § Conférence dialoguée par Monsieur et Madame Antonio FERRO [... segue-se programação detalhada das intervenções dos restantes artistas: Ercília Costa, Lina & Salvador, coros e grupos folclóricos, com os nomes das composições, músicos e autores representando diversas regiões] Décors de Bernardo MARQUES, Fred KRADOLFER et TOM (Portugal. SPN, SDPN, 1937b)

sições mundiais, uma em São Francisco e outra em Nova Iorque, cabendo ao Secretariado, mais uma vez, coordenar os esforços das representações nacionais.

A primeira, a *Golden Gate International Exposition*, inaugurada a 18 de Fevereiro, idealizara-se em 1933 como comemoração da construção das duas pontes que atravessariam a baía de São Francisco¹⁰⁸. Construiu-se numa ilha artificial – Treasure Island – propositadamente criada em baixios ao lado da ilha de Yerba Buena, atravessada pela Bay Bridge, no centro da baía, com a futura intenção de aí instalar os novos aeroportos municipais (terrestre e marítimo). Sob o lema *Pageant of the Pacific*, focava a sua atenção na relação da cidade – e, consequentemente, do país – com o Oceano Pacífico e com os povos que nele, ou em seu redor, existiam.

A segunda, *New York World's Fair*, de maiores dimensões e intentos realizou-se em Flushing Meadows, Nova Iorque – um espaço meio alagadiço à época utilizado como vazadouro público –, na parte norte do subúrbio de Queens. Inaugurada a 30 de Abril, data dos 150 anos da tomada de posse de Georges Washington como presidente dos Estados Unidos, a exposição tentaria não se centrar no passado, mas sim antever o futuro da humanidade, obviamente exaltando princípios próximos dos valores do capitalismo americano. Sob o título *Building The World of Tomorrow*, o evento também se apresentava, não oficialmente, como montra do sucesso alcançado pelo *New Deal*, o plano criado por Franklin D. Roosevelt para a reconstrução económica americana após a Grande Depressão de 1929.

Como expectável em exposições realizadas nos Estados Unidos, uma grande parte do espaço era ocupado por pavilhões e apresentações de empresas, em número e dimensão superior às apresentações das nações estrangeiras¹⁰⁹, dando a compreender o quan-

to a organização das exposições, e a própria mentalidade estado-unidense, entendida ser o capitalismo mais capaz de dinamizar o progresso da humanidade que as políticas governamentais. As dimensões de alguns destes pavilhões – como por exemplo os da Ford, Goodrich ou General Motors – superavam o maior dos pavilhões internacionais, o pavilhão do governo americano ou mesmo o *Trylon e Perisphere*, peça central de toda a exposição. onde se apresentava o diorama *Democracy*, concebido por Walter Dorwin Teague¹¹⁰.

Portugal participou nas duas exposições de forma diferenciada. Em Nova Iorque construiu pavilhão próprio, concebido por Jorge Segurado – arquitecto do Secretariado – numa escala próxima da apresentada em Paris dois anos antes, enquanto na exposição da costa Oeste participou apenas com um stand – desenho igualmente de Segurado – no *International Hall*, onde outros países também se apresentavam de forma mais modesta. Nova Iorque, tal como Paris, era entendida como uma das ‘capitais’

governo federal e as praças das salas das nações e dos estados americanos – era aproximadamente um quarto do espaço da exposição ao comparar com a totalidade das outras áreas temáticas – *Communications and Business Systems, Community Interest, Food, Production and Distribution, e Transportation Zone* (Sistemas de Comunicação e Negócios, Comunidade, Alimentação, Produção e Distribuição, e Zona de Transportes) – não se contabilizando aqui a *Amusement Area* (Área de Diversão) em torno do grande lago, uma área tão grande como quase toda a exposição de Paris. Este enorme parque de diversões seria, para infelicidade da organização, um dos maiores sucessos da exposição encontrando-se completamente dedicado ao lazer, restauração e espectáculo, do grande *show* musical aquático *Aquacade* às mais vulgares apresentações circenses, *freak shows* e espectáculos de burlesco e *strip-tease*.

110 Não seria só Teague a mostrar imagens do futuro na exposição de 1939, os seus principais concorrentes na ‘corrida’ para designers mais mediáticos da nova América também lá apresentaram as suas visões: Normam Bell Geddes concebeu o pavilhão da General Motors onde se apresentava *Futurama* – um, similar em tema, mas ainda maior e mais espectacular diorama que o de Teague para o pavilhão oficial; enquanto Raymond Loewy, para o pavilhão da Chrysler Motors, desenhou uma exposição sobre a história do transporte que terminava com mais um diorama apresentando um *rocketport*, um aeroporto do futuro de onde, de tempos a tempos, e a coberto de efeitos especiais, partia um foguetão para Londres (ver Bush, 1990).

108 A ponte *San Francisco-Oakland*, conhecida como *Bay Bridge* e a *Golden Gate*, terminadas em 1936 e 1937, respectivamente.

109 Em Nova Iorque a simples leitura do mapa da exposição dá para perceber que a *Government Zone* – área no topo do eixo central onde se concentravam os pavilhões das nações convidadas, o pavilhão do

mundial, sendo mais premente Portugal mostrar-se aí em pé de igualdade com as outras nações. A exposição de São Francisco, de menor escala¹¹¹ e mais vocacionada para o longínquo Pacífico atrairia predominantemente países dos continentes americano, asiático e da Oceânia, não tendo grande parte das nações europeias participado, ou as que participaram, quase sempre numa escala menor à realizada em Nova Iorque¹¹². O comissariado de Ferro tentou garantir, em qualquer uma das cidades, a coerência e continuidade do discurso e imagem exterior que começara a definir, de forma inequívoca, em Paris, contando para tal com a maior parte dos artistas-decoradores com que tinha trabalhado dois anos antes¹¹³.

111 *Nova Iorque é senhora, é a Capital, embora Washington albergue [...] o governo geral a todos os Estados [...] Porém se Washington guarda a Chancela, o Sêlo branco oficial, Nova Iorque guarda a síntese, o índice da vida e o espírito geral deste grande povo americano.* § *Nova Iorque é a capital de facto [...] San Francisco é por seu turno a cidade mestra de toda a costa do Pacífico [...] San Francisco, também é Senhora; mas uma Senhora mais modesta, com menos meios, com menor pé de meia...* (Segurado em Arquitectos et al., 1939)

112 Em São Francisco, em 1939, apenas construíram pavilhão próprio – para além de diversas nações do Pacífico e América – a França, a Itália e a Noruega, participando também alguns países europeus através de pavilhões das suas colónias como a Holanda (*Netherlands East Indies*, actual Indonésia) e a França (*French Indo-China*, termo que incluía os actuais Vietname, Laos e Cambodja e territórios hoje parte da China). O Reino Unido não se apresentou de todo, embora algumas das nações da *Commonwealth*, como a Austrália e a Nova Zelândia estivessem presentes. No guia oficial da exposição apenas se encontra referência – para além de Portugal – à Dinamarca, Suécia, Checoslováquia, Holanda e Grécia como países expositores presentes no *International Hall*.

113 Enquanto no guia oficial de Paris a equipa foi referida como sendo Bernardo Marques, Carlos Botelho, Emmérico Nunes, Fred Kradolfer, José Rocha, Paulo Ferreira e Tom (Portugal. SPN et al., 1937), dois anos depois, a listagem da equipa para a América, referida num longo artigo sobre a exposição publicado na revista oficial do sindicato dos Arquitectos não incluiu Paulo Ferreira, acrescentando-se Roberto de Araújo (Arquitectos et al., 1939, p.299), apesar de o próprio Jorge Segurado o omitir, quando no seu texto elogia a equipa “A síntese; a beleza e a unidade estética e de espírito que Carlos Botelho, Fred Kradolfer, Bernardo Marques, Emmérico Nunes, José Rocha e Tomaz de Melo conseguem imprimir ao conjunto e ao pormenor dos seus trabalhos são notabilíssimas” (op. cit., p.312), referindo-o entre os outros artistas plásticos participantes na página seguinte. Ao contrário de 1937, em 1939, nem o guia oficial da participação

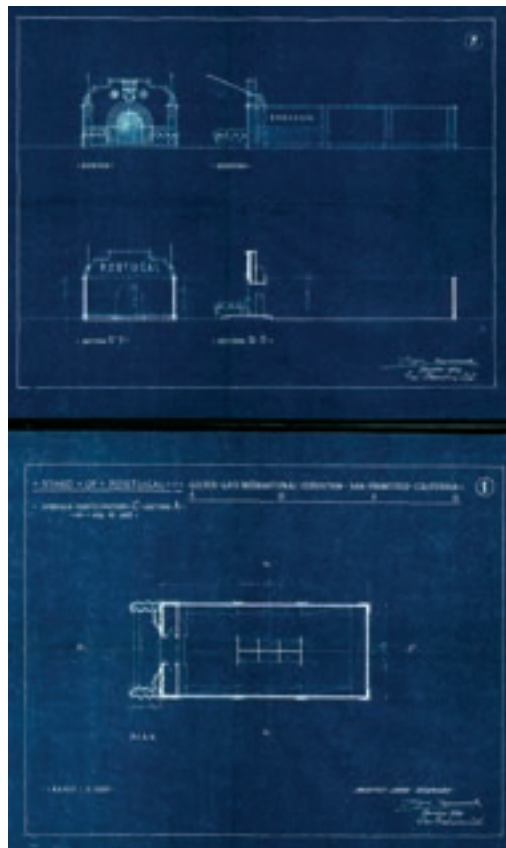


Fig.41 - “Stand of Portugal: Golden Gate International Exposition, San Francisco, California, 1939”, arq. Jorge Segurado. Vistas, cortes e planta [cópias heliográficas].

[em DGLAB/ANTT, Lisboa. Arquivo SNI, ex-1623 [Correspondência recebida], PT/TT/SNI-GS/20/35 [pasta: programa e correspondência relativa à participação portuguesa na Exposição Universal de Nova Iorque (1938-1939)]]

Para São Francisco, Segurado conceberia um longo espaço rectangular não coberto, aproximadamente 23 x 9m, rodeado por paredes de 4m de altura exteriormente marcadas por falsos cunhais e pilares mimetizando vocabulário arquitectónico clássico (fig.41). A entrada, realizada por um dos topos, seria efectuada através de um portal de arco de volta perfeita integrado numa atarracada fachada que copiava modelos de igrejas jesuítas da Contra-Reforma decorada ao centro com o escudo das quinas encimado por uma filacteria com o nome do país, ladeado pela esfera armilar

portuguesa, nem o jornal de exposição, referiram as equipas responsáveis pela concepção do pavilhão.

manuelina e pela cruz de Cristo. Nas paredes laterais do pavilhão, próximo da entrada encontrava-se inscrita, numa tipografia simplificada, o nome do país. O mesmo surgia igualmente no interior do tímpano da fachada principal, sendo lido por quem visitava o pavilhão. Todo o pavilhão, possivelmente construído em materiais efémeros como madeira e gesso, fingia construção em pedra aparelhada. A entrada, que se realizava subindo dois degraus, descidos posteriormente no interior, encontrava-se ladeada por canteiros floridos ladeando um plinto suportando uma estátua. Pelo que se lê nos desenhos do pavilhão, e nos poucos elementos visuais sobreviventes desta participação, as paredes laterais foram ocupadas por módulos que suportavam pinturas, informação – entre montagens fotográficas, textos e elementos tridimensionais – e objectos, dando-se predominância ao artesanato ao fundo do pavilhão. Ao centro, cortando o espaço, um espaço de descanso rodeava o modelo de uma nau portuguesa, continuado por mais um módulo que suportava informação sobre a situação política e económica, entretanto alcançada em Portugal.

As descrições dos conteúdos expostos são reduzidas: o guia oficial da exposição, no sumário texto referente às participações estrangeiras do *International Hall*, começa pela participação nacional enunciando “*Portugal’s exhibit includes displays of silver, crockery, embroideries, port wine, and canned sardines. Murals painted by Portuguese artists depict revolution in peace, the maritime voyages of the Portuguese, and the voyage of Cabrillo to California*” (San Francisco 1939, 1939, p.55). Num livro publicado mais tarde, em 1940, relatando a história da exposição pouco mais se referiria “*Portugal presented an enlarged exhibit of Portuguese products, including Madeira embroideries, filigree jewelry, crockery, and the famous Portuguese wines. The Portugal display took over the Guatemala building of 1939*” (James et al., 1941, p.117). Mesmo em Portugal pouca importância foi dada a esta representação nacional: um artigo na revista oficial do sindicato dos Arquitectos sobre a participação nas duas exposições dedicaria uma única pági-



Fig.42 - "Exposição de San Francisco, Califórnia, 1939". ARQUITECTOS et al. (1939). Arquitectos: revista oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos. n.º11 (Out.-Dez. 1939), p.330. [foto do autor]

na (fig.42) – de um total de 32 – ao stand de São Francisco, apresentando apenas uma planta, uma fotografia do exterior e cinco do interior, sem nenhum texto a acompanhar para lá do sumário título “Exposição de San Francisco § Califórnia – 1939” (Arquitectos et al., 1939, p.330); a revista *Ocidente*, por sua vez, reduziria toda a participação a uma pequena referência noticiosa. A apresentação de São Francisco teria, porém, resultado de outra vontade nesta dupla representação em solo americano, a de reafirmar o renascimento da nação por entre as comunidades emigradas¹¹⁴, de entre as

114 A importância das duas apresentações – “Há sem dúvida população nacional que justifique bem duas iniciativas irmãs e simultaneamente tomadas em tão grande país” (Segurado em Arquitectos et al., 1939, p.302) – para os portugueses emigrados na América foi repetidamente referida, ao contrário de Paris onde as referências principais foram apenas quanto à visibilidade perante as outras nações
Sei que entre os cidadãos americanos que melhor têm contribuído para o progresso desse admirável País se contam os de sangue português; e que os Portugueses da América

quais a maior e mais abastada, à época¹¹⁵, era a que habitava na Califórnia – resultado de migrações realizadas desde o século XIX predominantemente dos Açores e Madeira – para tal contando com o apoio da própria comunidade portuguesa californiana¹¹⁶.

do Norte servem a Nação Americana conservando intangíveis a recordação e o amor da Pátria Portuguesa. (mensagem do general Carmona em Costa, 1939, s/n.p.)

Os Portugueses da América do Norte continuam nesta imensa nação a alimentar o lume sagrado da Fé Cristã – que seus antepassados foram acender nos mundos, ainda a América do Norte não conhecia o nome verdadeiro de Deus. As igrejas postuguesas da América são lares da alma portuguesa trasladados para o Novo Continente – onde as novas gerações se formam, à semelhança das antigas, no amor de Deus e na prática do Virtude. (mensagem do Cardeal Cerejeira em op. cit.)

Se quisemos comparecer na Exposição de Nova York, ainda que modestamente, como importa ao teor da nossa vida individual e colectiva e à simplicidade dos nossos costumes, foi exactamente e em grande parte para que os Portugueses da América do Norte não houvessem de sentir-se no grande certame que esquecidos e abandonados e pudessem aquecer o seu coração de patriotas ao contacto desta simples demonstração do sol e do espírito da sua terra, levados até eles pela mão de artistas portugueses. § *Se nosso modesto Pavilhão, cantinho de terra portuguesa na grande América, [...] se a Casa de Portugal em Nova York agora criada como lar dos portugueses da América vos der a impressão reconfortante da Pátria presente e desvelada, sentir feliz, porque toda a vossa política se reduz afinal a fazer que os portugueses sejam em tudo dignos das tradições da sua Pátria e a mostrar-lhes que a Pátria é pelo ressurgimento operado em todos os campos digna de amor e dedicação de seus filhos.* (mensagem de Salazar em op. cit.)

And to conclude, ladies and gentlemen, permit me to dedicate Portugal's Pavilion, today inaugurated, to the Portuguese in the United States and to the Americans of Portuguese blood. For we built this home of the Portuguese Soul not only to become better known, better acquainted, but also to make our countrymen, either native or born here, and gathered around our distinguished Minister in Washington, Doctor João de Bianchi, prouder of the Nation to WHICH THEIR THOUGHTS AND SOULS BELONG! (discurso inaugural de Ferro em op. cit.)

115 Em Nova Iorque, na primeira sala da exposição lia-se “In New England 1000.000 Portuguese; In California 140.000 Portuguese; in the Hawaii Islands 20.000” (Costa, 1939, s/n.p.).

116 *Golden Gate International Exposition on San Francisco Bay, 1939. It was again the Secretariat of National Propaganda, in collaboration with the Portugueses of California, that organized the representation of Portugal in this most important exhibition, which is still open. [...] In this exhibition due reference was made to the very important activities of the Portuguese in that State.* § Dr. Celestino Soares wrote for this Exposition a monograph on «California and the Portugueses» in which he studied the influence of the Portuguese in building up the United States, specially in California.

Não fugindo muito ao objectivo político que se preconizara para a exposição de Paris notava-se, nas exposições americanas, a necessidade de reforçar a importância do país durante as Descobertas – nomeadamente as viagens realizadas ao norte do continente americano – tentando ombrear os navegadores portugueses com Colombo ou Vespucci, mais facilmente reconhecidos pelo público norte-americano. A discreta tónica dada em Paris ao mítico passado português – estátuas dos navegadores na fachada, e do Infante D. Henrique por Ruy Gameiro, e no percurso da exposição apenas a associação entre o sextante de Gago Coutinho e a missão colonizadora de Portugal – seria agora alterada com a necessidade de se referirem as viagens de Cabrilho à Califórnia e dos irmãos Corte-Real e João Álvares Fagundes pela costa atlântica norte-americana no contexto do período de expansão nacional¹¹⁷, reforçando a importância do agora pequeno país no panorama mundial. Em São Francisco esse objectivo efectuou-se através de alguns dos murais alegóricos colocados nas paredes do pavilhão, o mode-

(Costa, 1939, s/n.p.)

PORTUGAL NA EXPOSIÇÃO DE S. FRANCISCO § *Portugal fez-se representar condignamente na Feira Mundial e Exposição Internacional de S. Francisco, que tem por objectivo celebrar o passado das nações que contribuíram para a descoberta da costa do Pacífico. Para local da exposição construiu-se uma ilha na baía de S. Francisco, ligada à Ilha do Tesouro. § A representação do nosso país, feita pelo Estado em comparticipação com a colónia portuguesa da Califórnia, ocupa não só o espaço que nos fôra primitivamente destinado mas também o reservado à Alemanha que, à última hora, desistiu da sua representação.* (Ocidente, 1939a)

117 Uma estátua de Cabrilho encostado a um padrão com as armas portuguesas – embora a viagem tenha sido realizada ao serviço da coroa espanhola e a própria nacionalidade do navegador seja contestada – foi realizada por Álvaro de Brée e oferecida ao Estado da Califórnia (apresentaram-se cópias no jardim do pavilhão de Nova Iorque e no plinto à entrada do stand de São Francisco), embora por variadas razões não tenha sido apresentada a tempo da exposição de São Francisco, vindo a ser instalada, após algumas vicissitudes, no parque Cabrillo National Monument, em San Diego, a partir de 1949 (Crawford, 2008). No jardim do pavilhão de Nova Iorque seria igualmente colocada uma cópia da Pedra de Dighton, um bloco de rocha coberto por inscrições – originalmente encontrada no estuário do rio Taunton, no estado de Massachusetts – as quais, segundo uma das possíveis teorias, teriam sido realizadas por Miguel Corte-Real em 1511.

lo da nau no elemento central, e a estátua de Cabrilho à entrada, para além da evocação arquitectónica¹¹⁸. Em Nova Iorque¹¹⁹ ocupou um conjunto de quatro espaços consecutivos – *Hall of the Discoveries, The Columbus Hall, The Hall of Expansion, Hall of the Planisphere* (Sala das Descobertas, Sala de Colombo, Sala da Expansão e Sala do Planisfério) (Costa, 1939, s/n.p.) –, quase metade do piso térreo do pavilhão¹²⁰, para

118 *O nosso «stands» é dominado pela estátua de Cabrilho, o navegador português que em 1542 descobriu a Califórnia. O magnífico trabalho de Alvaro de Brée foi oferecido pelo governo à nossa colónia que, por sua vez, o ofertou ao Estado da Califórnia. Finda a Exposição a estátua será colocada numa das principais praças de S. Francisco. Quer na parte histórica, com valiosa documentação e interessantes painéis, feitos sobre trabalhos de cartógrafos portugueses do século XVI, quer na parte referente à actualidade, nos diversos aspectos da obra do Estado Novo, a representação portuguesa é digna dos seus objectivos e muito deve ter alegrado a importantíssima colónia portuguesa da Califórnia.* (Ocidente, 1939a)

119 O visionamento dos filmes realizados por Luís Nunes (Nunes, 1939), que se encontra em acesso livre na Cinemateca Digital, e por Philip Medicus (Medicus, 1940), na base de dados archive.org, complementam a percepção das descrições aqui realizadas.

120 Nestas salas apresentaram-se meticulosamente, embora por vezes correspondendo a teorias fantasiosas: enumerações cronológicas; mapas e globos representando a evolução das viagens e terras encontradas; vitrines com inúmeros fac-símiles de documentos, tratados, mapas e cartas náuticas; referência a todos os factos que relacionavam o conhecimento português com as viagens realizadas por navegadores – portugueses ou não – ao serviço de outras nações (como a difusão da vela latina das caravelas); as viagens portuguesas no Atlântico Norte, as descobertas da Gronelândia, Terra Nova, Nova Escócia e Labrador e as respectivas reclamações de posse dos territórios para a coroa portuguesa. Ênfase seria dado às ligações de Colombo a Portugal, desde a apresentação fac-similada de uma carta de D. João II “*to our special friend Christopher Columbus, in Seville*” e de uma referência elogiosa deste ao rei português “*I say miraculously because I was led to Portugal whose King has a knowledge of discovery exceeding that of all other Princes*”, à fotografia da capela do Convento do Carmo onde Filipa Moniz Perestrelo, sua esposa, foi sepultada. A missão evangelizadora que Portugal tivera era igualmente reiterada ao longo de todo o percurso que terminava na quarta sala com um enorme planisfério de 60m², em cortiça com indicações luminosas, que resumia o papel de Portugal no mundo desde o séc. XV às mais recentes travessias do continente africano ou do atlântico sul por Gago Coutinho e Sacadura Cabral. Defronte, protegido por vitrines, apresentava-se um astrolábio seiscentista da Sociedade de Geografia de Lisboa e o recente sextante criado por Gago Coutinho, repetindo-se o paralelismo já inscrito nas paredes em Paris entre o passado



Fig.43 e 44 - Desenhos da “Sala do Atlântico [ou das Descobertas]” e “Sala da Penetração [ou Expansão]”. ARQUITECTOS et al. (1939). *Arquitectos*: revista oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos. n.º9 (Abr.-Jun. 1939). p.262 [foto do autor]

Fig.45 - Desenho do diorama da Sala do Planisfério com as viagens dos portugueses, fotog. Mário Novais.

[em BA-FCC, Lisboa. Coleção Estúdio Mário Novais, CFT003.102271]

além de ser tema da maior parte das peças escultóricas presente nos jardins (fig.43 a 45). À excepção do vestíbulo do pavilhão – que dava acesso ao piso superior dedicado ao turismo e artesanato, a que voltaremos de seguida –, e de uma primeira sala denominada *Hall of Exhibitors*¹²¹ (a sala dos Ex-

e o presente da nação (Costa, 1939, s/n.p.).

121 Nesta sala, contrariando o que sucedera dois anos an-



Fig.46 e 47 - Painéis das salas históricas, em Lisboa antes do envio para Nova Iorque, 1939, fotog. Mário Novais.

[em BA-FCC, Lisboa. Coleção Estúdio Mário Novais, CFT003.102753 e _103269]

positores), a exposição, no piso térreo, definiu-se pela explanação de três momentos: o Passado; o Presente e o Futuro (fig.46 a 49). Vínculos entre estes três tempos criavam a ideia de um único propósito, contínuo e intemporal lendo-se nas paredes da Sala da Expansão “*This was the manner in which the Portuguese in the Past made their World*

tes, apresentavam-se montras de produtos e serviços de empresas nacionais: porcelanas da Vista Alegre; filigrana da Joalheria do Carmo; bordados da empresa Eduardo Paquete, da Madeira; as sociedades turísticas Sociedade de Propaganda da Costa do Sol, Estoril e a Sociedade Terra Nostra, da ilha de S. Miguel; as empresas de João Nunes Sequeiro, de Portalegre e de Eugénio Gonzalez & C^a (Filho) de Alhandra, e ainda duas vitrines contendo “*Objects of polychrome wood influenced by Portuguese popular art [...]* e *Luxurious bindings*” (Costa, 1939, s/n.p.) referindo-se os primeiros aos bonecos regionais, criados por Tom, e editados pelo Secretariado desde 1936 (Nunes, 1939). Estes pequenos ‘brinquedos’ (fig.93) reduziam, sinteticamente, a formas geométricas torneadas em madeira os diferentes tipos populares nos seus trajes regionais, posteriormente pintados em garridas cores sólidas. Seriam possivelmente inspirados na produção tradicional alemã de pequenas figuras em madeira pintada.

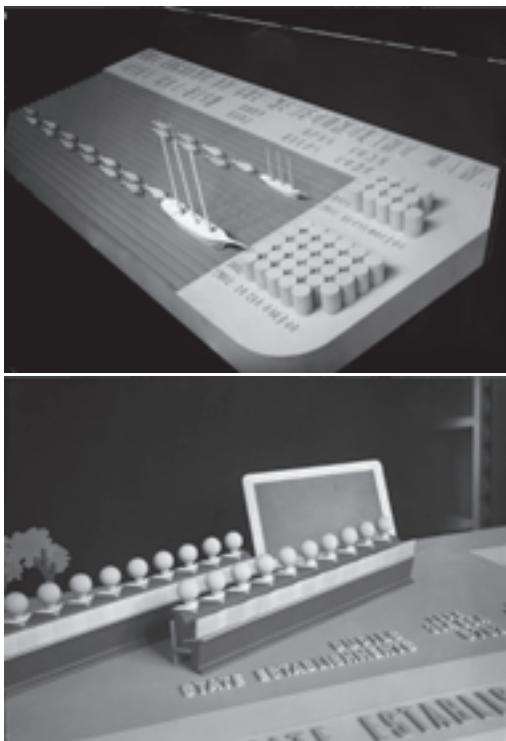


Fig.48 e 49 - Painéis e modelos de estatística figurada das salas do 'Presente' representando o desenvolvimento económico e social, em Lisboa antes do envio para Nova Iorque, 1939, fotog. Mário Novais.

[em BA-FCG, Lisboa. Coleção Estúdio Mário Novais, CFT003.103729 e _102757]

of *To-morrow*" (op. cit.). Estes vínculos não só confirmavam a situação política actual como herdeira e prossecutora do legado glorioso da nação como, pela mesma razão, a justificavam como base do futuro que se queria construir para Portugal, alinhando o guião do pavilhão português com o tema geral da exposição, tal como devidamente justificado no jornal da exposição,

Portugal does not consider its Past as mere historical glory with a potential influence and meaning on the geographical destinies of the World: for the Portuguese it is an inspiration for the generations of to-day, which under the leadership and auspices of the Prime Minister, Dr. Oliveira Salazar, are contemplating to build a greater masterpiece for the "World of To-Morrow". It is a quite new interpretation of our

role in the Contemporary History due to Dr. Salazar's determination to build up a new Political and Social Order incorporated in all features of Portuguese life for which he created a new conception more spiritual, more austere, more human and more Christian. [...] Between the Past, the Present and the Future, therefore, there is not any pause or break of continuity, a constant agreement of values and a sole spiritual unity. (Portugal. SPN, 1939d)

Sendo o pavilhão construído de raiz, para os seus interiores aproveitou-se parte do que fora produzido dois anos antes para Paris – nomeadamente obras de arte e conteúdos para os *Halls of the New State* (salas do Estado Novo) –, traduzindo-se textos para inglês e adaptando-se algumas das soluções à organização dos novos espaços¹²². No entanto, realizaram-se novas encomendas entre os artistas modernos¹²³, destacando-se os dois painéis cerâmicos de Jorge Barradas e Paulo Ferreira – o primeiro retratando o Infante D. Henrique e o segundo, de inspiração popular, intitulado *Playthings in Portugal*, ilustrando figuras numa romaria (fig.50) – como exemplo da estratégia de aproximação à arte moderna iniciada durante essa época nos estúdios

122 Se Henrique Bettencourt realizou todo um novo baixo-relevo para representar a concepção do Estado Novo, o gráfico de funcionamento da Câmara Corporativa seria o mesmo de Paris, traduzindo-se apenas de francês para inglês. Para além da adaptação de algumas das composições fotográficas dos painéis informativos e das pequenas maquetes infográficas, aproveitaram-se três dos baixos relevos de Barata Feyo das fachadas de Paris para, numa nova configuração no jardim, apresentar Camões, Pedro Álvares Cabral e Vasco da Gama. À direita da entrada, ao fundo de um pequeno lago encontrava-se a estátua do Infante D. Henrique a rezar, de Ruy Gameiro, em Paris exposta no vestíbulo do piso inferior. A estátua de Salazar seria reutilizada – frente a uma nova do General Carmona, da autoria de Leopoldo de Almeida – na sala de honra que Portugal ocupava, conjuntamente com as outras nações convidadas, nos edifícios dos *Hall of Nations* que ladeavam o *Court of Peace*, o espaço protocolar que culminava o eixo central da exposição.

123 Para além das peças que integravam o percurso expositivo, no vestíbulo uma parede era ocupada por uma mostra de pintura de artistas modernos portugueses, mudada todas as semanas (ver Costa, 1939, Nunes, 1939).



Fig.50 - Painel cerâmico "Playthings in Portugal", Paulo Ferreira, em produção em Lisboa antes do envio para Nova Iorque, 1939, fotog. Mário Novais.

[em BA-FCG, Lisboa. Coleção Estúdio Mário Novais, CFT003.103725]

da fábrica Viúva Lamego, sob a gerência de Eduardo Leite. Entre outras novas intervenções refiram-se os dois painéis *Fé* e *Império* de Kradolfer, por trás das estátuas de Salazar e Carmona na Sala de Honra e, nos jardins, a estátua *Raça* por Barata Feyo. Nos jardins desenvolvia-se também a última secção da exposição, o Futuro – criação de Carlos Botelho e José Rocha, com a colaboração do escultor Canto da Maia – ilustrando a idealização de um mundo de amanhã pelo Estado Novo que, no exterior, em comunhão com a natureza, superava a visão 'materialista' que se expunha em muitos dos pavilhões da Exposição.

Em Nova Iorque, Portugal ocupou um lote em forma de cunha – num *cul-de-sac* ao fundo da *Continental Avenue* – entre o pavilhão modernista da Venezuela e o clássico modernizante, herdeiro de uma Art Deco, do pavilhão da Liga das Nações¹²⁴. A modernidade

124 Concebidos, respectivamente, por um ainda jovem



Fig.51 - Fotografia de vista da proposta de pavilhão de Portugal para a Exposição de NY, 1939, arq. Jorge Segurado, fotog. Mário Novais.

[em DGLAB/ANTT, Lisboa. Arquivo SNI, ex-1623 [Correspondência recebida], PT/TT/SNI-GS/20/35 [pasta: programa e correspondência relativa à participação portuguesa na Exposição Universal de Nova Iorque (1938-1939)]]

que caracterizara o edifício concebido por Keil do Amaral para Paris não se reflectia agora na nova construção. Partindo de um jogo formal geométrico a frente do pavilhão era formada por um tambor cilíndrico com a altura de dois pisos ao qual se justapunha um volume de face quadrangular suportando uma ‘montra-ilustração’ do país, que ocultava o corpo das escadas (fig.51). Para dentro do lote, e rodeado por jardim, o edifício espraia-se em formas indistintas de menor altura correspondentes aos volumes dos espaços interiores. À direita do edifício, um pequeno lago rectangular acabava enquadrado pela estátua de Ruy Gameiro apoiada na parede de um dos volumes posteriores do edifício; à esquerda, uma galeria com tripla arcaria permitia a passagem dos visitantes directamente da rua para o espaço maior do jardim – onde o percurso expositivo interno terminava – e onde, tal como em Paris, num edifício anexo aberto em arcos para o jardim, se instalaram o Instituto do Vinho do Porto, o Instituto Português de Conservas de Peixe e, agora também, a Junta Nacional do Azeite e o Grémio dos Exportadores de Azeite, servindo o público visitante.

Se a simples descrição volumétrica do edifício



Fig.52 - Pavilhão de Portugal, 1939, arq. Jorge Segurado, fotog. desconhecido.

[em Manuscripts and Archives Division, The New York Public Library, The New York Public Library Digital Collections. 1935 - 1945; <http://digitalcollections.nypl.org/items/5e66b3e8-b4f1-d471-e040-e00a180654d7>]

pode deixar antever alguma modernidade, na realidade elementos em pedra – forrando a estrutura de madeira e estafe – remetiam para uma invocação tradicionalista da arquitectura nacional (fig.52), sempre repetida nas descrições do edifício “*a work of modern art, in the style characteristic of the houses of Alentejo*” (Costa, 1939, s/n.p.). A entrada realizava-se por um largo portal de volta inteira encimado por um enorme escudo nacional. Partes do piso térreo eram totalmente forradas por um embasamento em pedra, material utilizado igualmente em arcos, cunhais, entablamentos, vergas das janelas, e nos pilares adossados que em torno do volume cilíndrico se prolongavam em falsas ameias suportando os mastros das bandeiras¹²⁵, parecendo querer metamorfoseá-lo num pequeno torreão acastelado. No topo do volume, entre os pilares, dois vãos horizontais em grelha de ladrilho, reflectindo a inspiração na arquitectura popular alentejana. Alguns apontamentos tentavam modernizar o conjunto, uns resultado de uma estilização dos elementos tradicionais, outros de uma génese moderna: do tratamento geometrizado das arestas da pedra e simplificação dos elementos historicistas, aos pequenos óculos ‘à paquete’ e janelas em ban-

125 Em torno do corpo cilíndrico encontravam-se três bandeiras: a da cidade de Lisboa, e outras duas respectivamente com a Cruz de Cristo e a Cruz de Avis, recordando a história do país.



Fig.53 - Montra do pavilhão de Portugal, antes do envio para Nova Iorque, 1939, Maria Keil, fotog. Mário Novais

[em BA-FCG, Lisboa. Colecção Estúdio Mário Novais, CFT003.102260]

da no topo de cada piso do torreão, a esguia tipografia modernista da inscrição Portugal na face de alvenaria pintada de branco do torreão, a enorme vitrine quadrada – quase da altura do pavilhão – cujo conteúdo colorido, iluminado à noite, alegrava o conjunto e o torreão suporte do mastro de bandeira mais alto que, à esquerda, findava o volume quadrangular com a bandeira de Portugal.

Entre uma modernidade que desta vez não se procurara – mas que caracterizava praticamente o resto da exposição em redor –, e a retórica historicista que no pavilhão praticamente se sobrepunha à panegírica descrição do tempo presente – contrariamente ao que sucedera em Paris –, as artes populares e o carácter do ingénuo do povo português voltariam a ser o toque de modesto humanismo que celebrava o país que, no edifício, tentava reflectir o momento político nacional “[o] Pavilhão propriamente dito, obra prima de equilíbrio e de ordem” (Nunes, 1939).

Logo ao lado do portal de entrada armoriado, a larga montra continha, protegida por vidro, uma peça escultórica ilustrando o país pelo seu povo (fig.53)

Above the porch, the shield with the arms of Portugal. On the left, in a

Gordon Bunshaft para a Skidmore & Owings com John Moss (Adams, 2017), e pela equipa Reviers de Mauny, Van Erp e a empresa George B. Post & Sons (Al Assal, 2014).

large stand, an allegorical group, in a charming popular style, representing three characteristic types of the Portuguese people; the «ovarina», whose life is connected with the sea, and the peasantwoman (lavradeira). In the background, on his spirited horse, a herdsman (campino); above the group reigns a radiant sun. The word Portugal, also written in letters of much charm. All in the popular style of popular offerings, and at the same time with the romantic flavor of the Victorian style. (Costa, 1939, s/n.p.)

Este colorido conjunto alegórico ter-se-á concebido como evocação dos pequenos registos de santos, expressão de ingénua devoção popular¹²⁶. Possivelmente produzidas em gesso e madeira, as três figuras humanas apresentavam-se ao centro suspensas defronte de um fundo com padrão ponta de diamante invertido rodeado por cercaduras que simulavam ora bordados ou rendas, ora ingénuos elementos fitomórficos¹²⁷. No total o conjunto encaixava-se numa moldura de tremidos similar aos usados em mobiliário português do séc. XVII sendo a própria montra definida por uma grelha de caixilhos – indispensável tendo em conta as enormes dimensões do plano de vidro – que, assumidamente mimetizava as tiras de papel que estruturavam os



Fig.54 - Detalhe das figuras da montra do pavilhão, antes do envio para Nova Iorque, 1939, Maria Keil, fotografado por Mário Novais [em BA-FCG, Lisboa. Coleção Estúdio Mário Novais, CFT003.103724]

volumes em vidro dos pequenos registos. Apenas o conjunto central era garridamente colorido, destacando-se sobre fundo e molduras monocromaticamente matizados entre brancos naturais e a tonalidade da pedra.

As figuras centrais (fig.54), na sua simplificação formal e cromática, faziam recordar o figurado de barro de Barcelos ou Estremoz, ou a já recente transposição para madeira torneada e pintada realizada por Tom nos bonecos regionais que se expunham em vitrine no *Hall of Expositors*. Sob um sol radioso geometricamente traçado, e defronte de uma árvore infantilmente delineada com enormes folhas recortadas em verdadeira empreita de palma entrançada, estas reflectiam os estereótipos das três regiões de Portugal: o interior montanhoso representado por uma lavradeira, olhando em frente, com um cesto de vime num braço e duas espigas de trigo estilizadas na mão contrária; o litoral marítimo, por uma varina que observava na sua mão a miniatura de uma barca do alto, similar à que estivera estacionada no Sena em 1937; e as

planícies do sul, personificadas pelo altivo campino ribatejano que, de perfil, montava o seu cavalo atrás das duas figuras femininas. O conjunto apoiava-se sobre três peças curvilíneas sob as quais a palavra Portugal, acompanhando a curva, encontrava-se agora inscrita, não na tipografia modernista que perto se via na fachada, mas numa tipografia de recorte tradicionalista decorada, no interior das letras, com motivos de folhas e flores inspirados na pintura do mobiliário alentejano.

On the facade of our Pavilion [...] the principal motive is a display inspired by the “ex-votos” of our Christian festivals [...] theme of this candid and rustic image, more developed and explained at the Handicrafts and Tourism Hall, which, at the entrance of our Pavilion, constitutes its smiling prologue.

(discurso inaugural de Ferro em op. cit.)

Ao aproximar-se do pavilhão, o visitante teria o impacto da seriedade do volume historicista de Jorge Segurado, contrabalançado pela enorme vitrine contendo aparentes ampliações de brinquedos coloridos criada por Maria Keil¹²⁸. No vestíbulo de entrada um aviso convidava o visitante a subir em vez de prosseguir pelo piso inferior “*See first the Tourism and Handicraft Hall*” (op. cit.). Ao longo dos dois lanços de escada pequenos nichos continham, individualmente, bonecos com trajes regionais da série já criada por Tom e Dalila Braga em 1935. No patamar intermédio, dentro e em redor de um nicho-vitrine maior, expunham-se diversos objectos da colecção de arte popular, vislumbrando-se, entre outros, bonecos do figurado em barro, uma braseira em cobre, um, cada vez mais altivo, galo de Barcelos, e um lenço de Viana e uma canga de bois entalhada suspensas na parede. Sobre os pequenos nichos, apre-

128 Desconhece-se porque razão a autoria não lhe é atribuída no guia oficial – onde faria capa –, nem no jornal da exposição – onde o conjunto foi destacado –, nem sequer em artigos onde outros autores são referidos, depreendendo-se, possivelmente, que se considerasse esta peça como parte integrante da arquitectura do pavilhão e não como uma “obra de arte” autónoma, contrariando outras referências realizadas quer sobre a apresentação de Nova Iorque, quer, principalmente, sobre a de Paris, onde essa questão foi mais cuidada.

126 Genericamente um pequeno quadro com moldura de caixa profunda ou protegido por volume prismático em vidro constituído por placas agregadas por finas tiras de papel (simulando assim peças de dimensões maiores de devoção privada como maquiuetas ou oratórios), contendo habitualmente um santinho – estampa religiosa, ou mesmo uma figurinha tridimensional – rodeado por exuberantes decorações realizadas nos mais diversos materiais de acordo com o gosto e possibilidades do autor ou tradições locais como: papéis de seda ou lustre recortados; tecidos (de sedas e veludos à chita impressa de Alcobaça), rendas ou bordados; flores e outras figuras realizadas em cera moldada, escamas de peixe, miolo de figueira, cortiça ou outros materiais; flores ou outros elementos orgânicos secos; penas; canutilhos de fio de prata ou ouro, missangas, lantejoulas, etc.

127 *The enclosure of these three figures is an unsophisticated composition of wild fruits and flowers, daisies, poppies, wheat spikes and acorns, symbolizing the joy and fertility of the Portuguese land.* (Portugal. SPN, 1939b)



Fig.55 - Vista da "Sala do Turismo e do Artesanato". ARQUITECTOS et al. (1939). *Arquitectos*: revista oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos, n.º11 (Out.-Dez. 1939). p.310 [foto do autor]

sentavam-se outras seis figuras populares, em traço sintetizado, tecidas num tapete da fábrica de Beiriz misturando assim peças genuínas de artesanato com produção industrial de génese recente, embora realizada segundo influências do imaginário popular.

No andar superior o espaço aglutinava de forma coerente o que em Paris tinha ocupado duas salas separadas (fig.55). À saída das escadas, parte da parede era ocupada por prateleiras com mais peças da colecção etnográfica do Secretariado, entre miniaturas de barcos, utilitária e do figurado, tarros de cortiça e espadelas de madeira decoradas para se trabalhar o linho. Por cima, sob as janelas em banda, um falso beiral em telha portuguesa. Na continuação, a parede encontrava-se forrada com lambrilhas iguais às produzidas dois anos antes e, por fim, uma colcha bordada de seda de Castelo Branco pendurada. Ao centro da sala, três módulos expositivos prosseguiram a apresentação da colecção¹²⁹: blocos paralelepípedicos pintados num tom claro, apoiados sobre dois pés em forma de tambor cilíndrico, e cobertos pelo mesmo

129 Sofrendo algumas variações, este desenho de expositor viria a ser utilizado em diversas apresentações da colecção: no ano seguinte, no Centro da Vida Popular durante a Exposição do Mundo Português, entre 1943 e 1944 em exposições temporárias realizadas em Espanha e por fim, de forma permanente, nas salas do Museu de Arte Popular, inaugurado em 1948.

falso beiral que as prateleiras circundantes da sala, aludindo a uma pretensa forma arquitectónica. Reentrâncias, ora num, ora no outro lado, criavam espaço para prateleiras de diferentes dimensões albergando mais peças da colecção; nas faces posteriores das reentrâncias, espaço para legendas e textos¹³⁰ em letras recortadas, ou para objectos possíveis de suspender: rocas, fusos, palmitos de Viana do Castelo, etc. O módulo central exibia isoladamente uma peça de desenho contemporâneo, a reprodução do Galo de Prata, troféu desenhado por Tom em 1938 para premiar a aldeia vencedora do Concurso da Aldeia mais Portuguesa de Portugal. Concebido de forma a poder ser colocado no campanário da igreja da aldeia vencedora, reinterpretava, numa linguagem modernista, os cata-ventos tradicionais com o formato de galo. Ao seu lado um texto explicava o concurso que se desejava anual, mas que acabaria por ter apenas uma edição

Every year the Secretariat of Propaganda opens a competition among all towns of Portugal, to choose the most typical one, the most Portuguese one. The prize consists in a local improvement and the offer of a Silver Roost, many sizes the present model, placed on the top of its church town. (op. cit.)

Em redor da sala, o restante espaço era ocupado por um conjunto de planos oblíquos, de expressão, intervaladamente, mais vertical ou mais horizontal que, contornando-a, apresentavam, respectivamente, ou conjuntos de textos e fotografias sobre alguns dos principais atractivos turísticos nacionais ou "curiosas maquetes interpretando os mais interessantes aspectos da paisagem portuguesa" (Nunes, 1939). Entre realidade fotográfica e alegorias lau-

130 Segundo o guia oficial os textos apresentados seriam referências realizadas por autores estrangeiros, durante a exposição de 1937, ao valor das artes populares portuguesas. Maurice Maeterlinck, teria dito: "I cannot recount the marvels I saw. They would more than fill a volume. No country, with the possible exception of Italy, has in proportion its size, so great a wealth of native art" (Costa, 1939, s/n.p.)

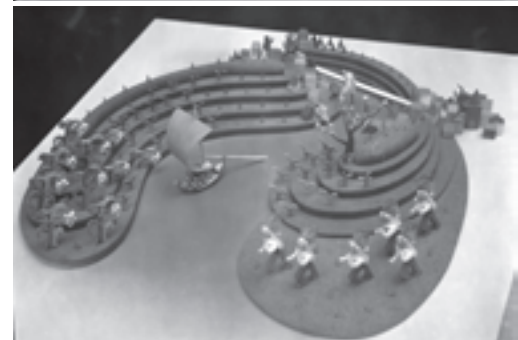


Fig.56 a 58 - Conjunto de dioramas do Salão de Turismo e Artesanato, 1939, fotograf. Mário Novais [em BA-FCG, Lisboa. Colecção Estúdio Mário Novais, CFT003.102357, _102746 e _103722]

datórias e, mais uma vez, a fantasia miniaturizada construída em dioramas coloridos expunham-se: a monumentalidade da cidade de Lisboa; o interior montanhoso com um castelo raiano alcandorado num monte; a vila algarvia com o seu casario 'cubista' frente ao mar; uma romaria festiva defronte da igreja com mercado e bailarico; e a paisagem duriense com a faina da vindima e rabelos carregados descendo o rio até ao Porto (fig.56 a 58). O entendimento de quão esta tradição se interconectava, equiparando-a, às vanguardas artísticas

não deixou de ser mencionado. Na legenda da pequena maquete onde bonecos de madeira dançavam no adro da igreja referia-se

Portugal is the land of pilgrimages. Its popular festivities are true ballets, with more colour and movement than the best production of the Russian Ballet[s]. But the picturesque in Portugal is not theatrical nor spectacular and everything dances in a soft enchantment to the sound of bagpipe or harmonium, peasants, animals, inanimate objects, light and stars. (Costa, 1939, s/n.p.)

A integração entre, por um lado, o genuíno artesanato e, por outro, os atractivos turísticos nacionais fundados no mundo tradicional – relembre-se que, ao contrário do que sucedera em Paris, agora já não surgiam referências ao Estoril ou à Madeira, pólos do turismo cosmopolita – auxiliavam na criação de uma imagem cada vez mais coerente de Portugal como uma fantasia onírica integralmente preservada, ao alcance de ser descoberta pelo visitante estrangeiro.

Era perceptível, no fim do percurso expositivo do pavilhão português, como este referencial onírico se entrecruzava, para lá dos propósitos turísticos, com os objectivos da ideologia política do regime, ilustrando-os. Após o visitante vislumbrar, no piso superior, a beleza natural e o carácter genuíno de Portugal, e se instruir sobre a importância histórica da pequena nação para o desenvolvimento do mundo contemporâneo e em como o modelo governativo que regia o país, na actualidade, o tinha feito ressurgir, saía do edifício para o jardim e confrontava-se com a visão – tão utópica como a dos enormes dioramas de Teague ou Bel Geddes – do que deveria ser o ‘Mundo do Amanhã’ de acordo com o Estado Novo (fig.59).

Atravessando-se o relvado e um estreito espelho de água que provinha, à direita, do plinto da estátua da Raça de Barata Feyo¹³¹ encontrava-se um pequeno terraço

131 ... a estátua da Raça do mesmo escultor, a figura alada da Pátria ostentando nas mãos os símbolos gloriosos do Império, a espada que talhou o mundo português e a esfera dominada pela cruz da civilização cristã. (segundo



Fig.59 - Desenho “O mundo de amanhã”, projecto de Carlos Botelho e José Rocha, escultura de Canto da Maia, fotograf. Mário Novais.

[em BA-FCG, Lisboa. Coleção Estúdio Mário Novais, CFT003.102429]

Fig.60 - O conjunto escultórico do jardim do Mundo de Amanhã, já construído, em Lisboa antes do envio para Nova Iorque, 1939. fotograf. Mário Novais

[em BA-FCG, Lisboa. Coleção Estúdio Mário Novais, CFT003.102259]

alinhado com o eixo da porta de saída do edifício, impossibilitando outro caminho que não o apontado.

Subindo-se um lanço de degraus ladeado por canteiros floridos atingia-se a plataforma onde se encontrava uma ‘escultura’ alegórica (fig.60) idealizada, no seu conjunto, por José Rocha e Carlos Botelho¹³². Dois patamares de frente curvilínea sobrepunham-se encostados ao muro posterior, como se fossem degraus

descrição narrada em Nunes, 1939)

132 A análise deste conjunto escultórico serviu de conclusão ao *paper* “Lições de Salazar [Salazar’s lessons] 1938: the role of progress and technology on an authoritarian regime ideology” (Bártolo, 2014), apresentado pelo autor, em 2014, na conferência *A Matter of Design: Making Society through Science and Technology: 5th STS Italia Conference* em Milão – organização STS Italia/Politecnico di Milano Doctoral School in Design –, e posteriormente, em 2016, após aumento e revisão, como artigo publicado na revista com arbitragem científica *Universitas Humanas* sob o título “The use [and refuse] of ‘progress’ and ‘technology’ as ideals of the Portuguese Estado Novo regime: a possible analysis of Lições de Salazar posters, 1938” (Bártolo, 2015).

de um trono de Santo António. Cada face de um desses degraus seria revestida por relevos representando os elementos fundamentais da vida. Na peça inferior – um baixo relevo com um tratamento mais conciso das figuras pintadas a branco sobre fundo vermelho – representava-se o trabalho disciplinado: ao centro dois trabalhadores cumprimentando-se – o operário e o lavrador, reconciliando o mundo construído pelo homem com o mundo natural –, e, em redor destes, representações de diferentes tipos de trabalho: um oleiro e um escultor, operários de máquinas e da construção civil, a ceifa, a pesca e a pastorícia. No superior – com as figuras talhadas em alto-relevo por Canto da Maia num carácter mais humano – a união da família, representada ao centro por uma família que rezava e de cada um dos lados, um casal de idosos e um grupo de crianças, todos em comunhão com animais e a paisagem. Sobre estes, um grupo colorido de casas de carácter tradicional em torno de uma capela, representação mais próxima da aldeia bucólica que de uma vila ou cidade. Bordejando a aresta do degrau superior um tubo de ferro branco curvava-se, elevando-se ao eixo central – sobre a família orante –, de forma a desenhar o contorno de um campanário de igreja encimado por uma cruz. Todo o conjunto se encontrava defronte de um muro onde uma colagem fotográfica combinava elementos naturais – campos lavrados, árvores, um céu com nuvens – com elementos referentes ao progresso civilizacional – uma povoação maior por trás da escultura da aldeia, canos da rede de transvase que se iniciara no Sul, postes de electricidade, estradas e pontes. O conjunto reforçava que este progresso não se poderia sobrepor ao viver simples do mundo natural, tendo-se que alcançar um regime de coabitação entre os dois tempos.

Legendas resumiam o pensamento subjacente. Ladeando as escadas lia-se

Civilization includes progress, but progress alone does not include civilization

[e]

How the Portuguese see their World of To-morrow

[entre os relevos uma frase de Salazar concluía o propósito nacional,]

We propose to build up a social and corporative state which shall correspond to the natural structure of society (op. cit.)

Mais uma vez se sobrepunha a tradição ao progresso, o mundo espiritual ao físico. A forma como, quase belicosamente, a posição ideológica nacional foi contrária à do país acolhedor era evidente, quer no filme documental realizado por ocasião da exposição – que terminava referindo “Esta foi a resposta de Portugal à concepção americana excessivamente materialista do mundo de amanhã” (Nunes, 1939) –, quer no próprio discurso inaugural de António Ferro, posteriormente publicado no jornal e no guia oficial da exposição. Declamado no dia da sua inauguração, a 8 de Maio, após as intervenções de Edward Flynn e Grover Whalen – respectivamente representante o Secretário do estado de Nova Iorque e o comissário-geral da exposição –, Ferro, na sua introdução, criticaria veladamente a visão liberal e capitalista americana contrapondo a poética defesa dos valores morais e sociais do corporativismo português.

In the present times, so crudely utilitarian, when business is the soul of the World, when men often exchange words as though they were exchanging money, it is reasonable and also defensible that the main thought of Nations, at International expositions, be exclusively the valorization of their products and the vital increase of their exports. It is also natural and understandable at this dreary hour, when countries are trying to intimidate each other, that peoples should avail themselves of international opportunities to display their power and their strength. The New York World's Fair own theme – The World of Tomorrow might have seemed as an invitation to such athletic games; to that type of Olympiad of the Nations strength. But I am quite certain that the meaning of the theme is less connected with the gigantic growth of the United States than with the spiritual desire of a better world – perhaps less progressive, but certainly more civilized. For I do not believe in the common place of a soulless United Sta-

tes, in the old and worn-out cliché of the insensitive hardened American, whose heart is only a purse of gold! No!

Behind the skyscrapers of New York downtown, whose array of windows is like a multiplication of numbers, behind the ruthless prize fights of Madison Square Garden and Wall Street, underneath the deep breathing of the factories in Detroit, I feel the constant desire of creating beauty; of repeating the steely rhymes of Walt Whitman's vibrating poetry!

And this is because, for the Americans, the sudden, vertiginous business – inspired by slogans that sound like verse – seems almost a work of art, an hymn of action, a vivid poem! Is it masked greed, sheer interest, unbri-dled ambition?

I do not believe so.

For, to disprove such an idea, it is enough to see how the Americans treat money, how they crumple their dollar bills, how they throw them away... They are, after all, like these trees full of blossoms in spring throwing away, in autumn, the gold of their leaves... We think, therefore, Ladies and Gentlemen, that our Pavilion, purposely innocent and lyric, will not be misplaced in this marvellous exposition, where each Nation came to show a balance of its possibilities, of its strength. We followed the rule. Because we, also, came here to show our strength. But our strength – with which we sure of conquering all the difficulties of the present hour – is, above everything, spiritual: and the spiritual strength is almost enough to grant us immortality. (reproduzido em Costa, 1939, s/n.p.)

Em Paris, dois anos antes, Ferro não sentira necessidade de se referir, ou criticar, a política francesa, nem no seu discurso inaugural, nem sequer no percurso da exposição, não se estranhando se o tivesse realizado tendo em conta França ser regida, à época, por uma coligação de partidos de esquerda. Em Nova Iorque, as circunstâncias seriam outras, se



Fig.61 - Imagens da cerimónia inaugural com Ferro, Edward Flynn e Grover Whalen, representante do Secretário do estado de Nova Iorque e o comissário-geral da exposição, e o embaixador João de Bianchi, 1939, fotog. desconhecido.

[em Manuscripts and Archives Division, The New York Public Library, The New York Public Library Digital Collections. 1935 - 1945; <http://digitalcollections.nypl.org/items/5e66b3e8-ea7c-d471-e040-e00a180654d7>]

desde sempre a ditadura portuguesa vira como seus inimigos primordiais o socialismo e comunismo bolchevique, de igual modo, o era a democracia liberal e capitalista que a América personificava¹³³. Para Salazar, se os primeiros seguiam um caminho errado pela sua pagã destruição da ordem tradicional, a ambição ‘materialista’ americana não deixava de ser igualmente pecaminosa e, talvez, até mesmo mais perigosa, tendo em conta a sedução que o hedonismo e a ‘fácil’ fortuna exerciam. Se o ideário comunista era atraente para as classes operárias, o ‘glamoroso’ sonho americano era-o para, praticamente, todas, mas particularmente para as classes médias e altas que mais facilmente dele se apercebiam.

O discurso de Ferro, tal como os restantes, foi realizado de um palanque construído no topo dos degraus da entrada do pavilhão (fig.61), à frente do qual um friso de seis raparigas vestidas com trajes de lavradeiras minhotas se manteve, durante toda a cerimónia, sorrindo com a característica mão apoiada na anca, unindo folclore e ideologia no mesmo propó-

133 Tal como o frontispício da revista Ordem Nova dizia em 1926 *anti-moderna, anti-liberal, anti-democrática, anti-burguesa e anti bolchevista, contra-revolucionária; reaccionária; católica, apostólica e romana; monárquica; intolerante e intransigente; insolidária com escritores, jornalistas e quaisquer profissionais das letras, das artes e da imprensa* (Caetano, 1926-1927).

sito. Tal como em Paris, e para além da sua exposição no pavilhão, o folclore teve lugar noutros eventos pontuais como na “*performance of Portuguese Folksongs and dances*”¹³⁴ (Portugal. SPN, 1939c) apresentada durante a inauguração da Sala de Honra portuguesa no *Hall of Nations*, após um conjunto de cerimónias oficiais que marcaram, no *Court of Peace*, 12 de julho como o dia da Exposição dedicado a Portugal. Três dias mais tarde, como parte de um dia de festejos celebrando a amizade entre a representação nacional e brasileira, a noite acabou com uma “*reception, dance and folksongs in the gardens of the Pavilion of Portugal*”. Ofertas a convidados realizados pelo comissário em festas e recepções seguiram o mesmo modelo que em Paris: em Novembro de 1938, numa recepção no Savoy Plaza Hotel

the ladies were presented with little pieces of Filigree of Gold made in Portugal and the gentlemen with a special edition in French of ‘L’Art Portugais’¹³⁵ published by Plon of Paris [... no ano seguinte, em Maio, noutra recepção] All the people danced and were entertained during the evening, having been delighted with the courtesy of Mr. and Mrs. Antonio Ferro who offered them, as a souvenir of Portugal’s Popular Art, a set of colorful wooden dolls made by the artists of the Portuguese Pavilion. (Portugal. SPN, 1939a)

Quer em Nova Iorque quer em São Francisco, repetir-se-ia a mesma atitude perante o património etnográfico nacional que o Secretariado praticava desde a exposição de Genebra. De entre toda a sua variedade tipológica, geográfica, social ou funcional, apenas se escolhiam exemplos enquanto objectos artísticos, obliterando qualquer outro significado ou informação que os mesmos tivessem,

¹³⁴ Possível repetição do modelo de espectáculo já por diversas vezes apresentado anteriormente com coreografias de Francis ou Eugénio Salvador, e canções pela voz de Corina Freire, Mirita Casimiro ou Ercília Costa.

¹³⁵ *L’art portugais: Architecture, sculpture et peinture*, por Reynaldo dos Santos, foi editado pela Plon, em Paris, em 1938, sendo reeditado décadas mais tarde pela mesma casa.

arrumando-os – praticamente sem justificação ou contexto – de acordo com composições cenográficas que melhor expunham o seu propósito nacional: a representação de um ‘genuíno’ povo português, artista e lírico, que, ‘cantando e rindo’ – como dizia o hino da Mocidade Portuguesa –, bucolicamente vivia indiferente do mundo material, servindo assim de exemplo ao pessimista cidadão.

Dentro desta orientação, no nosso programa de valorização do folclore português, principiámos por enviar a Genebra, em 1935, uma grande embaixada das nossas bonecas regionais, não bonecas estúpidas, a dizer papá e mamã, mas bonecas de rostos expressivos e diferentes, paisagens das nossas províncias. Um grande e vistoso séquito de pequenas coisas – jugos floridos, rocas vistosas, pequenas obras-primas de olaria rústica, mantas, tapetes, ex-votos – acompanhavam essas bonecas e faziam-lhes moldura. Foi essa mesma exposição, ampliada, enriquecida, que repetimos depois, em Lisboa, no Secretariado da Propaganda Nacional e na sala de Arte Popular do Pavilhão, em Paris, acção ilustrada por várias publicações e vários espectáculos em Portugal e no estrangeiro. (Ferro, 1939 [1950], p.91)

II. De volta a Monsanto...

Uma das referências evocada na sala do artesanato e turismo em Nova Iorque foi o Concurso da Aldeia mais Portuguesa de Portugal. Concebido pelo Secretariado, o concurso foi anunciado a 7 de Fevereiro de 1938 (Brito, 1982, p.511), e após um processo que durou pouco mais de 8 meses, foi anunciado o nome da aldeia vencedora. Ferro, lembrando o trabalho que o organismo que dirigia já realizara na divulgação da arte popular, diria em relação à idealização do concurso

Primeiros e tímidos ensaios. O necessário, o verdadeiramente belo seria transformar Portugal rústico numa constante exposição viva de arte popu-



Fig.62 - PORTUGAL. SPN ([1938]) - A Aldeia mais Portuguesa de Portugal: iniciativa do Secretariado da Propaganda Nacional. Folheto de apresentação e regulamento do concurso.

[foto do autor]

lar. Os bonecos já não nos satisfaziam. Queríamos vê-los mexer, cantar, dançar. Foi então que nos acudiu esta ideia poética, aparentemente fantasista, da Aldeia mais portuguesa de Portugal. Nós próprios sorrimos nos primeiros momentos da nossa ideia infantil. Mas, pouco a pouco, como o escritor enriquece a obra à força de pensar nela, fomos descobrindo o horizonte, o tesouro que escondia... (Ferro, 1939 [1950], p.91)

A competição – referenciada na sua apresentação como uma das acções criadas pelo Secretariado com o intuito de, tal como dizia no decreto lei criador do Secretariado em 1933, “combater por todos os meios ao seu alcance a penetração no nosso País de quaisquer ideias perturbadoras e dissolventes da unidade nacional [...] organiza[ndo] manifestações nacionais e festas públicas com intuito educativo ou de propaganda” (Portugal. SPN, [1938], p.[1]) – seria maioritariamente vocacionada para a divulgação dentro de fronteiras alimentando a imprensa com detalhes que integravam as referências visuais que antes se expunham desenquadradas, agora no seu mais alargado contexto original, apesar de ser este ainda tão cuidadosa e devidamente tratado como antes eram, individualmente, os objectos ‘artísticos’. O objectivo político passaria por apresentar, através da mesma imprensa, a feliz comunhão entre o regime protector e a pureza natural do povo rural (fig.62). As aldeias admitidas a concurso deveriam apresentar “a maior resistência oferecida

a decomposições e influências estranhas e o estado de conservação no mais elevado grau de pureza” (op. cit.), o que implicava entenderem-se como cápsulas do tempo idealizado pelo regime em “perfeito estado de graça nacional” (Menezes, 1938). A responsabilidade pela escolha das duas aldeias que representariam cada uma das onze províncias administrativas de Portugal Continental recaiu sobre júris locais¹³⁶, que tiveram que, em apenas cinco meses, responder ao pedido do governo central. Para essa resposta tiveram que realizar uma prospecção do território, avaliar diferentes possibilidades, escolher as duas melhores propostas – escolhas que reflectiam, possivelmente, alguns interesses e compadrios – e, posteriormente, inventariar e redigir um relatório circunstanciado que apresentava cada uma das aldeias tentando, ao máximo, aproximar as mesmas àquilo que era esperado delas, para tal recuperando e/ou reinventando algumas tradições, e apoiando e incentivando os habitantes para a importância do concurso. Os relatórios das candidaturas elencavam as propriedades de cada povoação segundo um conjunto de parâmetros superiormente definidos onde, pela primeira vez, e de forma concomitante, se começam a entrever as circunstâncias em que cada uma destas localidades se

desenvolvera... ou como cada um dos júris a tinha feito parecer desenvolver, tendo em conta a intervenção que alguns realizaram de forma a aprimorar as suas candidatas. Os parâmetros sobre os quais assentaria a avaliação do ‘elevado grau de pureza’ eram:

- 1º- *Habitação.*
- 2º- *Mobiliário e alfaia doméstica.*
- 3º- *Trajo.*
- 4º- *Artes e indústria populares.*
- 5º- *Formas de comércio.*
- 6º- *Meios de transporte (terrestres, marítimos e fluviais).*
- 7º- *Poesia, contos, superstições, jogos, canto, música, coreografia, teatro, festas e outras usanças.*
- 8º- *Fisionomia topográfica e panorâmica.*

[esperando-se que]

As aldeias concorrentes farão a sua prova demonstrativa em obediência aos preceitos estabelecidos na base anterior e seus números com as próprias qualidades e recursos representativos, organizados ou a organizar, não podendo em caso algum utilizar elementos estranhos ao seu meio étnico e à área administrativa da freguesia a que pertençam. (Portugal. SPN, [1938], pp.[1-2])

Posteriormente cada aldeia teria que se apresentar perante o júri nacional¹³⁷ (fig.63),

137 *As candidaturas serão apreciadas por um júri nomeado pelo Secretariado da Propaganda Nacional, constituído por: – três etnógrafos e folcloristas, e um musicógrafo, que se hajam distinguido pela sua especialização nesses assuntos ou pelos trabalhos que sobre os mesmos tenham publicado; duas individualidades escolhidas entre figuras de reconhecido prestígio nas letras ou nas artes e o Director do Secretariado da Propaganda Nacional que intervirá, apenas, em caso de empate.* (Portugal. SPN, [1938], p.[3])

A 27 de Agosto seria noticiado pelo Diário da Manhã a constituição do júri nacional: “A sra. D. Fernanda de Castro, os srs. Luiz Chaves, Gustavo de Matos Sequeira, Armando Leça, Manuel Cardoso Marta, e Augusto Pinto. A presidir, o director do SPN.” (citado por Brito, 1982, p.515). Não correspondendo rigorosamente aos números estipulados no regulamento o júri contaria com os etnógrafos-‘folcloristas’ Leça (o musicólogo), Chavez e Cardoso Martha, próximos do Secretariado, e com os escritores-historiadores-jornalistas Matos Sequeira e Augusto Pinto – que



Fig.63 - “O Júri da Aldeia Mais Portuguesa, 7/10-38” [inscrito no verso] retratado no gabinete de António Ferro, na sede do Secretariado, ao Jardim de S. Pedro de Alcântara: sobre a mesa à esquerda, o troféu do concurso, desenhado por Tom; ao fundo um mural modernista de Bernardo Marques representando o mapa do país povoado por motivos regionalistas, fotog. desconhecido. [em FAQ, Lisboa. Arquivo AFC, caixote 10a, album 3, img 007]

que a classificaria comparativamente com as restantes, observando *in loco et in vero* os costumes, tradições, as coisas e as casas, habitantes e paisagem circundante num pé-

ainda pouco tempo antes assinara o texto sobre artes populares editado por ocasião de Paris –, para além da escolha da escritora/poetisa Fernanda de Castro, ‘primeira-dama’ do Secretaria.

Durante a viagem a comitiva seria maior incluindo, entre outros, colaboradores do Secretariado – da direção às equipas artísticas e etnográficas: António Eça de Queirós, Tom, Paulo Ferreira e Francisco Lage –, elementos responsáveis pela reportagem fotográfica e cinematográfica – Salazar Dinis, Octávio Bobone e António Menezes –, repórteres da imprensa nacional – em apontamento manuscrito em contracapa do regulamento do concurso encontrado no Espólio Armando Leça depositado na Biblioteca Nacional podem ler-se o que aparenta ser a lista dos repórteres: Jaime de Carvalho pelo *Voz*, Adolfo Müller pelo *Novidades*, Paulo[?] da Costa pelo *Diário da Manhã*, Rogério Perez pelo *Diário de Lisboa*, e os próprios Matos Sequeira e Augusto Pinto pelo *Século* e *Diário de Notícias* – e um pequeno conjunto de convidados estrangeiros – reproduzindo as anteriores experiências de apresentação do país ao público internacional: a investigadora e tecelã americana Edith Huntington Snow (Cooper Hewitt, [?]); o jornalista e escritor belga André Villeboeuf; Jordan, um desenhador do *Le Figaro*; e o norueguês Hans Geelmuyden com a mulher (Félix, 2003). A iniciativa, para além do impacto nacional, acabou por alcançar resultados positivos no estrangeiro, nomeadamente com a publicação de um artigo elogioso ao idílio rural português por Geelmuyden no jornal norueguês *Dagbladet* a 13 de novembro desse ano (referido por Bragança, 2016, pp.433-436), embora não deixasse de realizar algumas críticas à primitiva realidade social observada, e, no ano seguinte, em França, o livro *Le Coq d’Argent* (Villeboeuf, 1939) relatando a experiência vivida pelo jornalista belga.

136 *O Secretariado da Propaganda Nacional solicitará às Juntas de Província – que pelo Código Administrativo (cap. III, art. 260, n.º 2.º e 4.º) têm designadas atribuições sobre etnografia e folclore – a necessária colaboração: que tomem a seu cargo a iniciativa de escolher, entre todas as aldeias das suas respectivas áreas administrativas, as duas que reúnam as condições exigidas [...], e possam, conseqüentemente, ter acesso à candidatura no presente concurso.* [Nomeados pelas Juntas os júris eram constituídos por] *um etnógrafo e folclorista, e um musicólogo, que se hajam distinguido pela sua especialização nesses assuntos ou pelos trabalhos que sobre os mesmos tenham publicado; um director de Museu Regional; um representante da Comissão Municipal de Turismo; e o Presidente da Junta de Província que intervirá, apenas, em caso de empate* (Portugal. SPN, [1938], pp.[2-3]).

Para alcançar a escolha final estes contaram igualmente com o apoio dos que, localmente, melhor conheciam o terreno – padres e professores, elementos da administração pública e os membros da sociedade de maior erudição – de que a longa lista de agradecimentos apresentada pelo júri da Beira-Baixa no seu relatório é exemplo (Júri Provincial Da Beira-Baixa, 1938, pp.101-102).

riple que, já atrasado, se veio a realizar em Setembro¹³⁸.

Em relação ao estudo em causa, as aldeias escolhidas¹³⁹ – cobrindo todo o território continental – teriam dado oportunidade para que se apurasse a existência de uma possível variedade no mobiliário em uso, ou em como se equipavam e organizavam os interiores das habitações tradicionais por todo o país, para lá da selecção estética que o Secretariado tinha realizado de elementos decorativos, ou entendidos e re-apreciados como decorativos. Refira-se que praticamente nenhuma peça de mobiliário fora apresentada nas exposições de arte popular, para além de miniaturas de cadeiras algarvias e de conjuntos alentejanos pintados apresentados em Genebra e Lisboa e alguns pequenos móveis de assento que se expuseram apenas em Lisboa: uma tripeça em madeira, um banco para coar leite e dois de queijadeiras e dois tropeços de cortiça com desenhos incisos (ver Chaves, 1935 [?], Chaves et al., 1936, Pinto et al., 1937). Quase nada quando comparado com dezenas de peças de outras tipologias produzidas para o espaço doméstico: têxteis – do tapete às rendas e bordados;

olaria – da loiça utilitária decorada às peças do figurado; metais – dos cães de chaminé em ferro forjado a diversos tipos de luminárias; e muitos outros pequenos objectos domésticos – utilitários, decorativos ou de devoção – nas mais variadas técnicas.

Analisando os programas das visitas, baseados nos relatórios enviados pelos júris locais, entende-se o quanto os primeiros parâmetros – habitação e mobiliário e alfaia doméstica – não fossem, na maior parte das candidaturas, nem os mais desenvolvidos nem aqueles sobre os quais maior atenção viria a ser dada nas visitas. À excepção dos das aldeias da Beira Baixa – duas das finalistas, de entre as quais Monsanto seria anunciada como vencedora a 10 de Outubro – a maior parte dos programas foram preparados listando-se os factores de avaliação de acordo com a ordem do regulamento do concurso, referindo-se detalhes e especificações caso as houvesse. Quase sempre em segundo lugar, após “Fisionomia topográfica e panorâmica”, aparecia o item “Habitação” subdividido em “a) aspectos exteriores § b) aspectos interiores”, podendo este último referir prosaicamente entre parênteses “mobiliário e alfaias domésticas” (Leça et al., 1938). Ao contrário de outros dos parâmetros que enunciavam diversas actividades laborais ou sociais encenadas, diferentes tipos de técnicas artesanais expostas ou listagens de músicas e danças que se apresentavam, poucas vezes o item habitação, para além das suas duas alíneas, teve maior definição do que a já referida¹⁴⁰.

Segundo um formato completamente diferente, os programas de Paúl e de Monsanto listariam as apresentações, segundo a ordem pela qual elas decorreriam – e o júri as veria durante a visita – demonstrando um

maior cuidado pelos responsáveis na conformação em como toda a encenação, e a sua avaliação, viria a acontecer. Nestes casos os momentos relacionados com a habitação e o seu equipamento, encontravam-se dispersos entre outras apresentações listando-se em Paúl

- 18- Casa popular, interior [...]
- 23- O tear caseiro, tecendo lã
- 24- Uma casa fidalga – rústica [...]
- 33- O forno da aldeia [...]
- 45- Interior de casa popular
- 46- A casa da noiva [...]
- 49- Interior de casa popular
- 50- Interior de casa popular [...]
- 53- Interior de casa popular (op. cit.), e em Monsanto
- 10- Tear caseiro - tecendo linho [...]
- 17- Interior de casa popular
- 18- A casa dos noivos [...]
- 20- Interior de casa popular [...]
- 22- Tear caseiro - tecendo estôpa
- 23- Interior de casa popular [...]
- 32- Interior de casa popular
- 33- Interior de casa popular [...]
- 36- Interior de casa popular [...]
- 39- O forno da aldeia (op. cit.)¹⁴¹.

138 O visionamento do filme realizado por António de Menezes (Menezes, 1938), que se encontra em acesso livre na Cinemateca Digital, complementa a percepção das descrições aqui realizadas.

139 No Minho, «Bucos», do concelho de Cabeceiras de Basto, e «Vila Chã», de Esposende; em Trás-os-Montes e Alto Douro, «Alturas [do Barroso]», do concelho de Boticas, e «Lamas de Olo», de Vila Real; no Douro Litoral, «Boassas», freguesia de Oliveira do Douro [Cinfães], e «Merujal», freguesia de S. Miguel de Urrô [Arouca]; na Beira Litoral, «Almalaguez», do concelho de Coimbra, e «Colmeal», de Gois; na Beira Alta, «Cambra», do concelho de Vouzela, e «Manhouc[-e]», de S. Pedro do Sul; na Beira Baixa, «Monsanto», do concelho de Idanha-a-Nova, e «Paul», da Covilhã; no Ribatejo, «Pêgo», do concelho de Abrantes, e «Azinhaga», da Golegã; na Estremadura, «Aljubarrota», do concelho de Alcobaca, e «Oleiros de Azeiã», de Setúbal; no Alto Alentejo, «S. Bartolomeu do Outeiro», do concelho de Portel, e «Nossa Senhora da Orada», de Borba; no Baixo Alentejo, «Pêro Guarda» [Peroguarda], do concelho de Ferreira do Alentejo, e «Salvada» de Beja; no Algarve, «Alte», do concelho de Loulé, e «Odeixe», de Aljezur. (Ocidente, 1938, p.319)

Destas, quase metade foi afastada pelo júri da fase final da competição, após decisão baseada nas candidaturas, programando-se a viagem de avaliação apenas às restantes doze povoações.

140 Em Almalaguês era referida como “Visita de alguns interiores”; em Vila Chã às alfaias domésticas seriam acrescentadas alfaias agrícolas, tal como em Bucos onde ainda se referia especificamente um “Moinho Cozedura do «bolo de pedra»”; em Boassas era acrescentado um terceiro item “c) lagar do fabrico de azeite”; em Manhouc “c) demonstração do carolamento do milho com o «caroleiro e esmagador de punho» § d) Amassadura da Fornada § e) «Tenda» de borôa e operação de enfornar com o cocho e a pá”; e em Peroguarda “c) pateos de lavoura (alfaia agrícola) § d) forno da freguesia” (Leça et al., 1938).

141 Inere-se que as visitas a Paúl e Monsanto, quer pelos mais complexos programas, quer pelos ecos que provocaram na imprensa ainda durante o período de avaliação, terão sido entendidas, desde o início, como as candidaturas mais fortes. Isto deveu-se ao trabalho do Júri Provincial da Beira Baixa, que realizou, para a candidatura, um extenso e completo relatório – editado, posteriormente à vitória, ao longo de nove números da revista Ocidente (num total de 152 páginas) – que acabaria por constar de um conjunto de monografias de diferentes autores:

«Da Terra» (geografia, geologia, antropologia) esboço do Dr. Antero Carocha; «Do Florilégio poético», das «Lendas e Costumes» – estudo do Dr. Alberto Santos Pacheco e Tenente Pires Antunes; «Das Canções Populares» – anotações e comentários do Dr. António Joyce; «Das indústrias populares, da Habitação e do Traje» – ensaio do Engenheiro e Arquitecto Eurico de Sales Viana; «Do Comércio e dos Transportes» – monografia do Dr. Alexandre Calheiros Veloso (Júri Provincial Da Beira-Baixa, 1938, p.99).

Não só o relatório seria irrepreensível como a forma como as localidades foram encenadas amplificaram o seu valor – trabalhos pelo qual Joyce e Sales Viana seriam elogiados “E apontaremos, por fim, à gratidão nacional os nomes de António Joyce e Sales Viana, que foram os grandes descobridores da riqueza melódica de Monsanto, dos seus arcaísmos raros em toda a Europa” (Ferro, 1939 [1950], p.94).

Resumos apensos aos programas das visitas entregues aos elementos do júri referiam o que os relatórios explicitavam, não deixando de referir, em alguns casos, o quanto alguns destes tinham sido mal preparados¹⁴². As descrições que aí se encontram, relativamente às habitações e aos seus interiores, pautam, quase sempre, por serem referências curtas e concisas, reflexo de não haver

Os avaliadores visitantes foram conduzidos pelas aldeias assistindo a acto após acto, entre demonstrações de trabalho rural (debulhas, tosquias, etc.), teatralizações de momentos devocionais ou de festejos sazonais, apresentações de canto e dança, visitas aos espaços, momentos de lazer e jogos populares, artesãos trabalhando nos seus ofícios a outras cenas, quadros vivos, que “Fóra dos quadros [ou] Fóra dos quadros mas em movimento pelas ruas da aldeia” apresentavam bucolicamente

As mulheres da roca.- As mulheres dos argadilhos.- As rendilheiras.- As mulheres da meia.- As mães.- As creanças.- As cenas do namôro.- As mulheres dos adufes.- Burros prêsos.- Os porcos nas pocilgas.- Rebanhos e rebasteis.- Pastôres e rabasteiros.- [...] Raparigas a caminho e á volta da fonte.- Mulheres a caminho e á volta do fôrno.- Homens e mulheres à ida e a volta do campo.- Os moleiros.- Os carvoeiros.- Os carquejeiros.- Mulheres, homens, burros à volta do mato.- As cargas da lenha.- burros com angarelas e alforges.- A volta do mósto (Quadro da vindima) (Leça et al., 1938).

Entre estes momentos ‘teatralizados’ ainda houve espaço, em Paúl, para se baptizarem dois recém-nascidos sendo padrinhos o António Ferro e Fernanda de Castro e, em Monsanto, para um casamento e outro baptizado sendo os padrinhos do primeiro mais uma vez o casal Ferro e Francisco e Grácia Lage do outro, provas da apropriação da vida privada dos próprios habitantes em prol da competição (Brito, 1982, pp.523-524).

¹⁴² É para lamentar quanto é sucinto o relatório no que respeita às características exigidas nas condições do Concurso e até a falta de resposta a algumas delas, facto de que se exonera o Júri escusando-se com a vida profissional de cada um. (Leça et al., 1938)

Nestes resumos aparecem igualmente justificadas as razões para a decisão de afastamento de algumas localidades da competição ou as dificuldades em encontrar bons exemplos ainda ‘puros’:

Procurou a Junta Provincial do Minho encontrar as duas aldeias exigidas, nas três grandes divisões da região minhota: Lar, Ribeira e Serra, notando como mais descaracterizada a zona litoral; em grau superior de interesse, a ribeira; e a serra como exemplo de maior resistência aos modernismos dissolventes. § As aldeias escolhidas pertencem à ribeira e à serra. [...]

[O júri do Baixo Alentejo] Acrescenta que a facilidade de comunicação, trazendo o conhecimento e a tentação dos costumes citadinos, como no vestuário e arranjo da casa, no uso e abuso da telefonia transmitindo as canções das revistas em voga, trouxe também a descaracterização das povoações, fazendo-lhes perder ou modificar muitos dos seus hábitos e tradições. (op. cit.)

muito sobre o que relatar, dificilmente escondendo a crueza da realidade que os elementos do júri iriam encontrar.

RIBATEJO [...]

AZINHAGA – Aldeia da Campina [...]

1)- As casas, muito asseadas, são de dois pavimentos: de tejo-ladrilho o da entrada, de terra batida o de dentro. Lareira baixa. Quintalórios, parreiral nas trazeiras de casa.

2)- Trempe de ferro e bancos de cortiça. Tachos e frigideiras de arame reluzente. Arcas de pinho e baús de coiro. No campo, os antigos utensílios agrícolas alternam com a mais moderna maquinaria. [...]

PEGO¹⁴³ - Aldeia da Charneca [...]

1)- As casas são pequenas, de telha vã; interiores limpos, chão coberto de junco, chaminés de modelos variados, com os nomes dos donos da casa.

2)- Arcas de choupo, tripeça de cortiça, e bancos de madeira, redondos. Nicho na parede com a imagem de Cristo. Prateleira da louça, com ornatos e figuras. Garfeiros, tachos de arame, almofariz e mais trem de casinha, em que se preparam as típicas caldeiradas de enguias e as migas à carvoeira, que se comem com sardinhas assadas. [...]

BEIRA LITORAL [...]

ALMALAGUEZ

Habitação: casas pequenas com alpendre de madeira sôbre balcão lateral encostado à fachada e dando acêso ao sobrado, que fica sôbre as lojas onde está o tear e que comunica com a rua por um portal sôbre a varanda. [...]

COLMEAL¹⁴⁴

Nesta freguesia o Júri encontrou as habitações mais rudes, a população mais pobre e os trajos mais primitivos de toda a província.

As casas são de pedra solta sem rebôco,

cobertas de grandes lajes de xisto, povoações havendo onde se não vê uma só casa telhada. Junto da aldeia, os priscos (apriscos) do gado, estes cobertos de colmo seguro por varado e pedras. No pateo o fôrno comum. [...]

MINHO [...]

VILA CHÁ – Aldeia da Ribeira [...]

1)- Habitação simples, já de pedra argamassada, já de cantaria caiada, com pequenas janelas de poiais tendo quasi sempre a eira nas traseiras. Varanda corrida, no tipo clássico minhoto. Espigueiros pintados de vermelho.

2)- Mobiliário e alfaia doméstica dos comuns a todo o Minho, predominando a loiça de Barcelos.

BUCOS – Aldeia da Serra [...]

1)- Aglomerados de casario com ou sem arruamento, e este muito irregular. Habitação típica da serra, construída de pedra solta ou cantaria sem cal, empenas de laje xistosa, que se prolongam na dianteira e traseira das casas, tanto servindo para coberturas de telha como de colmo.

2)- Nas lareiras a «burra», gramalheira e transfogueiro, para uso mais fácil e cómodo dos grandes caldeiros de cobre onde se cosinha, vez a vez, a alimentação das pessoas e dos animais. Mobília sobria e simples: Cadeiras, camas, escanos de castanho, sendo muito típicas as que ficam aos lados das lareiras, servido de arca, canapé e cama para as crianças. Loiça vidrada, quasi sempre amarela. [...]

DOURO LITORAL [...]

Aldeia de encosta: BOASSAS [...]

O relatório é em demasia compendioso, limitando-se a dizer que é uma povoação «cheia de carácter, alcandorada no monte, sôbre o pequeno rio Sentença». E mais adiante: «As casas agrupadas formando pequenos arruamentos, ou isoladas, quando de maior importância, ocupam vasto terreno, entre vegetação luxuriante. Caminhos só acessíveis a carros de bois. [...] E mais não disse...

¹⁴³ ... retirada do concurso por apresentar um número de características manifestamente inferior ao de Azinhaga. (Leça et al., 1938)

¹⁴⁴ ... eliminada esta aldeia, que apenas satisfaz dois requisitos. (Leça et al., 1938)

*Aldeia de planalto:- MERUJAL¹⁴⁵
Casas de grandes pedras soltas algumas cobertas de lages e torrão outras de colmo agrupadas sem ordem nem arruamento. Precedem-nas pequenos vestíbulos, como nas habitações célticas. [...]*

BEIRA-ALTA CAMBRA

Casas de pedra sem rebôco, com portões alpendrados; cobertas de telha com beiral sobre algeroz de pedra, bem como os portões. Por estes entra-se no patio amplo, cercado pelas dependências da casa, e nêle as alfaias agrícolas; á volta, varandas alpendradas dão acesso à casa. Sobre o portão seca o milho. A cosinha é o maior compartimento da casa; a lareira fica em plano inferior ao sobrado, cujo degrau serve de banco; bancos de espaldar, a masseira do pão, o cortiço da barrela, o sarilho de madeira para secar os enchidos, a mesa de madeira tôscas, a cantareira, alta, com as prateleiras superiores para a louça de uso que pousa em carqueja ou loureiro fresco, fôrno do pão, compõem a cosinha.

As outras divisões são pequenas, com portas e janelas estreitas, paredes caiadas em branco, lisas ou com desenhos ingénuos, e os tectos de madeira pintada, com frisos de desenhos simples; cama de ferro ou de madeira artisticamente trabalhada, ou de bancos. A sala de receber, de jantar, e que serve de quarto a hospede de respeito, é o compartimento mais composto e asseado; tem uma grande mesa de castanho encostada à parede, e ao lado, um banco do mesmo comprimento; arcas de castanho, cadeiras, cama de ferro em frente de mesa; relógio de caixa, alto; estampas e oleografias nas paredes. A sala do tear é a que tem mais luz; há poiais nas janelas, armarios ou nichos cavados nas paredes, e o tear primitivo.

[...]

MANHOUCE

Casas de pedra solta, na maior parte sem rebôco, coberta de lousa assente em vigamentos fortes, de um ou dois pisos de pequeno pé direito, janelas e portas baixas e estreitas, quási sempre sem caixilhos e sem vidraças. Soalhos de castanho, carvalho ou pinho. As casas mais abastadas teem os tectos de tábuas toscamente trabalhadas e sobrepostas. Compartimentos pequenos e na maior parte sem janelas; a cosinha é a divisão maior com a lareira e o forno do pão. Mesas de castanho ou pinho, singelas compridas, teem a par bancos de madeira do mesmo comprimento; arcas de arrecadação, servem de bancos; usam camas de ferro ou de bancos de pau; há armarios metidos na parede. A louça é grossa, de barro vidrado com desenhos simples. A água é transportada em canecos de madeira ou em cântaros bojudos do barro com a asa no gargalo, e conservam-na em depósitos de madeira com arcos de ferro, a modos de barricas. [...]

BEIRA-BAIXA PAÛL

Casas de xisto com os vãos guarnecidos de torças e escações de castanho. Misturam com o xisto os calhaus rolados que a ribeira do Paúl arraste: são aproveitados depois de partidos ao meio. Varandas com glícínias e parreiras a guarnece-las, sôbre esteios de madeira, e resguardadas com balaustradas de torneados, rótulos, peças recortadas por vezes com esmerada elegancia, fornecem o factor arquitectónico mais curioso e singular. Os beirais dos telhados avançam e cobrem as varandas; cachorros e argolas de ferro na parede facultam a segurança dos vasos com plantas. As chaminés são aiosas, prismáticas com os fumeiros formados por fendas verticais em fiadas na parte superior da chaminé. O interior das casas concorda com o de Monsanto, ou melhor com as de toda a região. Como bom modelo de solar rus-

tico tem esta aldeia o da familia Macedo, perfeito exemplar de casa beirão de nobreza da terra, irmanada com o pessoal dos seus serviços: uma única entrada, á direita a parte da moradia doe senhores, á esquerda a da criadagem, em baixo as adegas, cavalariça, pocilga, poleiro, [...] dos utensílios, e para traz a varanda larga, alpendrada, sob esteios de pedra e castanho. Entre casas, de uma a outra, a atravessar as ruas, vêem-se edificações suspensas, que ora servem de passadiço de casa a casa, ora de moradia a pessoas que tem da entrar pela porta de uma das casas de apoio para lá chegarem. [...]

MONSANTO DA BEIRA

Casas de granito em grandes silhares e prepianhos ou alvenaria, varandas cobertas de telhado e com lindas guardas de balaústres de madeira, torneados, recortados, ou simples, sobre esteios de cantaria ou de madeira. Entra-se; ha uma sala para a rua, ao fundo a alcôva onde se dorme, e a despensa, com portas para a sala; mais para traz ficam o quarto dos filhos, e, para o quintal, a cosinha e o «peneirador». No 1º andar, se o há, a disposição das divisões é a mesma, e no andar térreo estão as sementes, as lenhas, e para o lado da rua os animais. Se há 2º andar, o 1º andar é a oficina dos trabalhos da industria caseira como a do linho. Na sala da frente, a mais importante na vida familiar, vê-se ao fundo, num vão de parede, a cantareira com toda a armação em que a gente põi o maior esmero: pratos em fiadas, encostados ou dependurados na frente das divisões, «louça» de metal amarelo e de estanho, copos, malgas, etc. Tem cortinas as portas das alcovas. Na cosinha o Lar de pedra está ao canto com o mourão e a pilheira das cinzas para a «barrela». Das traves descem as cadeias de ferro que suspendem as panelas sobre o fogo. «Tropeços» de cortiça, os «colhereiros» ou «cocharreiros» para colheres e cocharras, formam

¹⁴⁵ Não reunindo esta aldeia o número bastante das características exigidas, considerava-se eliminada, ficando o júri dispensado de a visitar. (Leça et al., 1938)

parte integrante da cosinha. *Mobiliário simples: Mesas, cadeiras, bancos, o escano, tudo de madeira. [...]*¹⁴⁶

146 O relatório do júri provincial da Beira Baixa – possivelmente o mais conseguido – incluiu um ensaio sobre o interior das habitações da Beira Baixa, e respectivo mobiliário, escrito por Eurico de Sales Viana, de onde estas súmulas foram retiradas transcrevendo-se na sua totalidade:

DO INTERIOR DAS HABITAÇÕES § O MOBILIÁRIO § Os interiores das habitações populares da Beira-Baixa, humildes em extremo, não deixam, todavia, de interessar aqueles para quem o bom gosto e o bom senso são factores de valia na apreciação mestra da vida das nossas populações aldeãs. Aqui, em interiores, não há notas garridas e espaventosas. O povo não ostenta decorações caras nem exhibe mobiliários de aparato. Tudo é simples, tudo é ingenuidade adentro da habitação do povo das nossas aldeias. § A casa, quanto é térrea, tem logo junto à rua a sua sala com porta para o exterior; a seguir fica a alcova, onde dorme o casal e a «adega» (despensa) com porta para a sala; mais ao fundo é o quarto da «canalha» (os filhos) e junto ao quintal fica a cozinha e o «peneirador» (dependência onde se peneira a farinha, amassa e frita o pão). § Quando a casa é de um andar, com entrada exterior pelo balcão, observa-se neste andar a mesma disposição, ficando a «loja» (rez-do-chão) para arrecadação das lenhas e ferramentas agrícolas e, na frente, junto à rua, guarda-se uma dependência para as «bestas» e para os «vivos». § Nas casas de dois andares observa-se ainda a mesma disposição quanto a rez do chão e andar, reservando-se um dos pavimentos para os tratos de linho e funcionamento do tear. § Às vezes a alcova, ocupando o espaço indispensável a uma cama de casal, fica a um canto da sala resguardada por madeira aparelhada, com portas como se fôra um guarda-vestidos. § A sala é a parte apresentável, onde se vê instalada, logo em frente da porta, a cantareira, à esquerda o escano, e em qualquer parte mesinhas e cadeiras de encosto, arcas e um banco, havendo algumas casas onde, cavado na parede, fica também o oratório. Na cantareira, quase sempre num vão de parede, construído especialmente, com prateleiras de pedra, guardam-se os pratos em fiadas – uns encostados nas traseiras, ao fundo das prateleiras, e outros pendurados nas frentes das diversas divisões. Ficam também na cantareira, à mistura com peças de metal amarelo e estanho, com copos, chécaras, malgas e canecas, as imagens dos santos de maior devoção, os retratos de família e de amigos queridos e, por vezes, uma gravura ou outra de qualquer vulto eminente na política, nas letras, nas guerras ou nas artes. Em baixo, junto ao chão, ficam geralmente os potes, com os seus tês-tos e púcaros, cobertos com um paninho de renda, onde se guarda a água fresca. As prateleiras das cantareiras são sempre cobertas por panos de rendas delicadas, feitas à agulha. Nas ocasiões de luto desmancham-se e desnudam-se as cantareiras e retiram-se os cortinados das portas das alcovas e das adegas. § Na «adega» guarda-se o azeite, o vinho, as sementes para os gastos da semana, provenientes da «fanega» (géneros alimentícios pagos aos trabalhadores rurais juntamente com o salário, quando se trata de criados de ano), a salgadeira com a carne de porco, o «enchido» e, enfim, é ali que

BAIXO ALENTEJO [...] PEROGUARDA

1)- Habitação: é do tipo rural, pobre, do Alentejo, muito caiadas interior e exteriormente, pavimento de terra batida ou tejolo, quase sempre duas ou três divisões, quintal e «querinchoso» (quinchoso) anexos, o que não quer dizer que não haja casas melhores, segundo as posses. As ruas são todas calçadas e muito asseadas, porque cada um varre a frente da sua casa.
2)- No recheio, mobiliário simples: cama de ferro, arca de castanho ou pi-

está «o remédio da casa». § No pequeno corredor que liga a sala à cozinha, penduram-se pelas paredes o galão, a capucha, os saões e o surrão. Na cozinha fica a um canto o lar de pedra, com seu mourão e a pilheira onde se guarda a cinza, que é indispensável para branquear as roupas e adubar os terrenos, onde se semeiam alhos. Penduradas da parede ou duma trave, ficam as cadeias de ferro, em que se suspendem as panelas e caldeiras, quando estão ao lume que é feito com grandes madeiras directamente assentes sobre a pedra do lar, que às vezes se reduz a uma mó de moinho já retirada do serviço. O fumo sai pela telha vã da cobertura. Em volta do lar estão os «tropeços» de cortiça. Aí se senta a família nas horas das refeições e naquelas noites de inverno que nunca têm fim. Na parede junto ao lar, fica igualmente um pequeno móvel, muito interessante, denominado «colhereiro», ou «cucharreiro», onde ficam alinhadas as colheres ou as cocharras indispensáveis para comer. § São assim, em linhas gerais, os interiores das habitações, havendo, é claro, inúmeras modalidades diferentes, sendo dignas de nota: § As cozinhas em Vale de Lobo, com os lares mais baixos que o pavimento de modo que o soalho em volta fica mais alto, formando assentos, não havendo necessidade então dos banquinhos e «tropeços», por desnecessários. § As casas em Monforte e Malpica são, na sua quase totalidade, de planta uniforme, quer no rez-do-chão, quer no primeiro andar, pavimentos estes que são ligados por uma escada à vista, com guardas em rótula. § Em algumas das nossas povoações rurais, sobretudo a nascente dos concelhos de Castelo Branco e Idanha, há todo o cuidado e esmero no arranjo dos quartos e camas de noivado, nas alcovas onde o tálamo ocupa todo o espaço. § Para isso as paredes e os tetos são forrados a panos de linho com aplicações de renda, formando bambinelas e estrélas de papel dourado. As entrecamas, os lençóis, as fronhas são guarnecidas a rendas com lacinhos de seda côr de rosa e azues. É a melhor colcha do casal, em geral tôda de renda de agulha, um trabalho exaustivo de muitos meses, que se aplica na cama do casamento. A porta da alcova é também guarnecida com cortinas guarnecidas a renda e lacinhos como os anteriores. § É curioso o pormenor seguinte: são as raparigas solteiras e amigas quem faz a cama à noiva. Em algumas terras são as madrinhas quem deita a noiva e, deixando-a só, fecham a porta e levam a chave ao noivo que a espera na «casa da boda». (Sales Viana et al., 1939, pp.392-394)

nho, de bancos enfeitados, comoda de espelho ao centro, meia dusia de cadeiras com fundo do «bunho» e a tripeça, toscamente fabricada pelo dono da casa. Na cosinha, panelas e tijelas de barro, industria de Beringel, a trempe de ferro, o êspeto de assar, a tenaz e o «capacho» (abano), este igualmente de factura caseira. [...]

SALVADA¹⁴⁷

É sensivelmente uma povoação com as mesmas características anteriores. A casa de habitação é de igual tipo e material. É térrea e, além da escola, só duas casas tem primeiro andar. O mobiliário também é idêntico; [...]

ALTO ALENTEJO NOSSA SENHORA DA ORADA

Casario disperso numa colina, que no alto a igreja da Padroeira corôa e lhe dá o nome. Casas baixas de um piso, modelo alentejano, muita cal, sem janelas; nas portas de cantaria os postigos teem grades de forro forjado, crusadas. Terrado à frente, - o «lagedo», por ser lageado de pedra, azul; aí a parreira da sombra de verão, e, à volta, canteiro seguido, de flôres rústicas. A frontaria vira à estrada; rodapés, esquinhas, cimalkas e o portado da casa são avivados de almagre; as côres predilectas variam entre a ôca, rôxo de rei, preto e côr de rosa. Interior: cosinha alentejana, dois quartos interiores e e despensa. Na cosinha: a chaminé com a boneca, o poial, a prateleira com os pucarinhos de Estremoz, os pratos ratinhos, a estanteira, etc. Cadeiras assento de boinho, tripeças, meia comoda com o oratório, a mesa de abas com louça, é o mobiliário comum. [...]

S. BARTOLOMEU DO OUTEIRO¹⁴⁸

Casa alentejana, um piso de terra,

147 ... esta aldeia, por circunstancias naturais, não apresenta número suficiente de características para concorrer. (Leça et al., 1938)

148 ...e porque a aldeia da Orada reúne mais e melhores condições, ficou assente eliminar a de S. Bartolomeu de Outeiro. (Leça et al., 1938)

tijolo ou lage, tecto de barrotes, telha vã ou abobadilha; chaminé alta, saliente, branca; beirais mouriscos. A sala da frente é a mais importante, chaminé a um canto, com a boneca, o poial, a cantareira, a estandeira, o copeiro, a garfeira, mesa pequena e baixa, bancos de troncos de árvores e tropeços de cortiça. [...]

ALGARVE [...]

ALTE

Pertence ao concelho de Loulé. Séde freguesia, surge de improviso ao viajante na volta da estrada aninhada entre quatro montes, muito branca testemunhando o delírio da cal, de herança mourisca, que tanto enfeitiza o português do sul.[...] As casas são muito curiosas, Construção pobre e um só pavimento, chão revestido de ladrilhos ou argamaça batida, e o fôgo que sustenta as telhas feito dum encançado chamado pulo-de-rato. Quási todas têm um pátio e coroam-nas pitorescas chaminés, a inconfundível chaminé algarvia. O pateo engrinalda-se de flores que o culto de flôr é geral na aldeia, utilizando-se para elas os vasos dos mais raros e obnóxios feitios e aplicações. Na época própria, Maio, pendem dos beirais afestoam mur[os], enfeitam janelas, numa verdadeira orgia deslumbrante de côres. No primeiro compartimento da casa destaca-se a cómoda, com o Pai-do-Céu crucificado e uma jarra de cada lado, com flôres de papel. Quadros de cortiça na parede, candieiros de arame e cadeiras de tábuas esparto ou madeira, e o característico esteirame algarvio. Seguem-se, dentro, o quarto de cama e a cosinha, esta com o seu escaparate encortinado, poial com os cantaros e infusas de barro, e a bateria de arame, quási tudo de industria local. [...]

ODESSEIXE¹⁴⁹ [...] (op. cit.)

Muita da adjetivação usada na descrição

das habitações – rudes, simples, pequenas, pobres, primitivas, toscas; as listagens dos materiais usados – pedra solta, cantaria sem cal, chão de terra batida, telhados de telha-vã, colmo ou lages de xisto, janelas, quando existentes, sem caixilhos e vidraças e cortinas como portas das alcovas; a comparação das casas de Merujal a ‘habitações célticas’; a enumeração das poucas divisões existentes e o uso da cozinha, na maior parte dos casos, como único espaço social e funcional – onde se estava, se cozinhava e se amassava o pão, se comia, se fazia a barrela, se fumavam as carnes, se trabalhava no ofício e, em alguns casos, se dormia – denunciavam a pobreza que caracterizava a habitação do mundo rural de Norte a Sul, reconhecendo-se que, nas descrições mais a sul, o discurso não parece ser tão pesaroso, apenas porque uma maior presença da luz, cor e uma maior amplitude panorâmica amenizava o texto, atenuando os ambientes.

Quando não integrados na própria arquitectura – poiais para cantâros, armários ou nichos para arrumação de roupa e louça ou como oratórios nas próprias paredes –, a enumeração das peças de mobiliário que apetrechavam estas casas reflectia a mesma situação de escassez, encontrando-se algumas destas ainda próximos dos seus arquétipos: ‘tripeça toscamente fabricada pelo dono da casa’ a partir de troncos e galhos; pequenos bancos de madeira e tropeços de cortiça; masseiras para o pão e cortiços para a barrela; escanos multifuncionais tal como as arcas que se desmultiplicam como bancos ou mesmo camas para as crianças; camas de bancos de pau e mesas baixas ou mesas singelas com bancos corridos. São poucos os móveis descritos que correspondem a tipologias próximas do lar urbano contemporâneo, e mesmo esses encontram-se ou em interiores mais abastados – como na descrição da casa de Cambra, ou nas de Paúl e Monsanto – ou então nas povoações mais a sul: cómodas e meias cómodas de espelho ou com oratórios; mesas de abas e cadeiras com assentos de tábuas, esparto ou buinho. A cama de ferro – o móvel mais extemporâneo ao universo rural, produto da Revolução Industrial – surge, quando alcançável pela economia doméstica, por todo o país. Sendo o objecto mais

luxuoso referido nestes interiores¹⁵⁰ – quer se escondido na intimidade da alcova do casal, quer se manifestamente exposto para uso das visitas – corresponderia, na prática, ao maior dispêndio realizado na procura de um maior conforto e higiene para as casas humildes.

A loiça, talheres e utensílios de cozinha, em estanho e ‘arame’ [latão] ou em loiça, por vezes vidrada e decorada – de produção regional, referindo-se Barcelos a norte, e Beringel e Estremoz a sul –, era arrumada em nichos ou em móveis que os expunham, tornando-os nos únicos sinais de alguma riqueza do lar: simples prateleiras, cantareiras, estandeiras, copeiros, garfeiros, colhereiros ou cocharreiros. Nas chaminés e lareiras¹⁵¹, núcleos das habitações, os objectos de uso e controle do fogo de fabrico local em ferro forjado, trempes e espetos, cadeias e correntes de grama-lheiras, transfogueiros ou simples cachorros. Em todas as descrições são poucas as referências a elementos ou motivos decorativos, quer relativamente aos edifícios, quer aos seus recheios. Em relação à arquitectura¹⁵²

150 Salva guarda-se a referência a um relógio de caixa alta no interior da casa de Cambra, pela descrição, toda ela, excepcionalmente, uma casa abastada.

151 A importância do fogo como sinónimo do bem-estar do lar era exteriorizada na arquitectura como se pode verificar no texto de Luiz Chaves

As chaminés marcam as casas, como os acentos marcam vogais. Há casas sem chaminé, são vogais surdas; o vento não as respeita nas serras; o frio entra por elas, e vai regelar o interior, térreo, ligeado, quantas vezes coberto de mós de moinho, ou o andar de sobrado com mais buracos do que tábuas; o fumo sai pela porta, por algum janeluco, pelos interstícios possíveis, por algum boeiro aberto adrede na cobertura, pela telha-vã, onde Deus quer. Mais abrigadas na encosta, as casas levantam chaminés, que vão subindo à medida que o clima e os materiais o consentem. São o acento circunflexo, formado de telhas encostadas, e o acento agudo, prismático, de fendas verticais, por onde o fumo sai à vontade e a vogal tónica ri, canta, esfusante, alegrias do lar. Chaminés formosas em Monsanto e Paúl, prismáticas, cilíndricas, são ainda baixas, como reecosas das invernias da serra. Mas, vamos ao Alentejo, e as chaminés sobem das casas térreas como tôres de menagem sobre o montado, ou minarettes; e lembram muitas vezes pom-bais, porque os assemelham, tão brancas como as pom-bas. O luxo da casa popular alentejana está na chaminé: alta, leva lá cima o fumo, à busca de corrente aérea, dispersiva; branca, toma formas esveltas e, boa filha, aplica em si as decorações cromáticas da casa. (Chaves, 1938a, pp.412-422)

152 Mais uma vez os exemplos escolhidos na Beira Alta descritas denotam uma maior riqueza dos habitantes

149 ... apenas Alte concorre, porque excede Odesseixe sobre todos os pontos de vista, nas características exigidas para o concurso. (Leça et al., 1938)

referem-se as varandas com balaustradas recortadas ou torneadas de Paúl e Monsanto¹⁵³, sendo mais usual a menção ao uso de flores e plantas como elemento ornamental – quer de maior porte como glicínias e parreiras, quer menor em vasos colocados em cachorros na Beira Baixa ou em vasos e canteiros nas aldeias do Sul –, ou da cor nas casas do Ribatejo, Alentejo e Algarve – colorindo ‘o delírio da cal, de herdança mourisca, que tanto enfeitava o português do sul’¹⁵⁴ – em faixas ou pontualmente em desenhos nas chaminés. As menções à decoração do interior das casas, maioritariamente ‘sóbria e simples’¹⁵⁵, resumia-se à exposição dos haveres nas cozinhas ‘em que a gente põe o maior esmero’, a algum recorte e ornato na mobília que os exibiam e, pontualmente, a uma cama de ‘bancos enfeitados’ em Peroguarda e uns quadros de cortiça em Alte. A existência de objectos de devoção tomando o lugar de maior destaque ornamental seria o mais banalizado em todo o país, testemunho de veneração pia, referindo-se o nicho com Cristo no Pego (Ribatejo), uma cómoda com oratório em Nossa Senhora da Orada (Alto Alentejo) e outra, em Alte, com o ‘Pai-do-Céu crucificado e uma jarra de cada lado, com flôres de papel’, rara especificação de uma composição estética de maior complexidade, admitindo que outras houvesse que não tenham sido mencionadas. Mesmo a loi-

ça poucas vezes é referenciada como tendo sido objecto de decoração: ‘predominando a loiça de Barcelos’ em Vila Chã e ‘Loiça vidrada, quasi sempre amarela’ em Bucos, ‘louça é grossa, de barro vidrado com desenhos simples’ em Manhouce, ‘os pucarinhos de Estremoz e os pratos ratinhos’ em Orada e ‘vasos(?) dos mais raros e obnoxios feitos e aplicações’ em Alte.

Estranha-se que a riqueza estética apresentada desde 1935 nas exposições de arte popular praticamente não se manifestasse nas descrições destas habitações. Ela encontra-se pontualmente exposta num dos outros parâmetros de avaliação do concurso – as ‘artes e indústria populares’ – vislumbrando-se aí o cuidado estético que era consagrado a objectos do dia-a-dia, e que se encontraria igualmente no interior das habitações, predominando a referência às indústrias têxteis – mais ou menos caseiras e de ocupação feminina em Almalaguez¹⁵⁶, Bucos¹⁵⁷, Cambra¹⁵⁸, Manhouce¹⁵⁹, Monsanto¹⁶⁰ e Alte¹⁶¹ – a outros ofícios como a cestaria, olaria, o trabalho da madeira e do metal e tradições mais locais como o trabalho do chifre no Alentejo e a

esparta e pita no Algarve¹⁶². A visualização do documentário realizado por António Menezes apresenta filmagens de outros ofícios a realizarem-se em aldeias que não mencionadas nos resumos como o trabalho de latoaria ou o fabrico de socos e gamelas em madeira. A separação que se depreende entre as artes e indústrias populares e o seu uso no interior das habitações – podendo ser apenas resultado de uma interpretação e realização dos relatórios e resumos – transparece, porém, de uma dificuldade que os etnógrafos/folcloristas encontravam no seu trabalho que era a admissão do primitivismo prevalente no ambiente doméstico rural. Em relação ao concurso relembre-se que, se um dos problemas referidos para a não inclusão de algumas das aldeias foi a sua descaracterização pelo mundo moderno – nomeadamente a dificuldade em encontrar aldeias próximas do litoral que correspondessem ao nível de autenticidade procurado toda que se reflectiu na eliminação de toda a província da Estremadura¹⁶³ – também o seria o profundo primitivismo encontrado noutras regiões, nomeadamente no interior monta-

das casas – sobre Manhouce o resumo diria que “[e] m geral os habitantes são remediados” (Leça et al., 1938) –: paredes e tectos com desenhos ingéniosos ou simples em Cambra (já por si a existência de tectos nas divisões seria disso sinal), ou estes últimos toscamente trabalhados nas ‘casas mais abastadas’ de Manhouce.

153 Sabendo-se que era uma prática mais generalizada, são visíveis, nas filmagens do documentário realizado à época, em outras aldeias do Norte e interior montanhoso (Menezes, 1938), podendo referir-se a isso a ‘varanda corrida, no tipo clássico minhoto’ de Vila Chã.

154 Subentende-se que era utilizada tinta na madeira – nem que fosse por razões de protecção da mesma – quer em portas e portadas quer nas balaustradas ou nas grelhas de madeira dos ‘espigueiros pintados de vermelho’ de Vila Chã no Minho – única referência à utilização de cor nas arquitectura das aldeias nortenhas ou da montanha – mencionando-se a pedra argamassada e a cantaria caiada igualmente apenas em Vila Chã.

155 Mais uma vez Cambra é o único caso onde são referidas ‘estampas e oleografias nas paredes’ da sala de receber e a ‘camas de ferro ou de madeira artisticamente trabalhadas’.

156 *A indústria local é a de tecidos brancos e policromos revelando-se a arte do povo nos aspectos de tear e na decoração dos tecidos de lã e de algodão, que não têm na província outros que se lhes comparem.* (Leça et al., 1938)

157 *Pequenas industrias caseiras de linho e de lã, para consumo local no vestuário e roupas de cama [...] fiados em rocas de feitura local, bem como o fuso, ambos artisticamente trabalhados, e que, muitas vezes, são prenda de namorados, vendo-se nêles entalhados corações e chaves.* (Leça et al., 1938)

158 *Fazem as mulheres, rendas com desenhos artísticos, bordados de crivo, tecem lã, linho e algodão; fabricam tapetes e colchas de algodão, linho, lã e de trapos, lençoes de linho com barra bordada, travesseiros e almofadas. As colchas de lã teem as mesmas côres dos tapetes em que predominam o preto, o castanho, o amarelo dourado, o vermelho pálido e o branco.* (Leça et al., 1938)

159 *... tecelagem de lã de que fazem cobertores e colchas, linho para toalhas, lençoes, travesseiros, etc., estopa e pelo de cabra em colchas ásperas e fortes.* (Leça et al., 1938)

160 *As Monsantoínas trabalham nos seus teares de linho, que lhes dão mantas e colchas policrômicas com desenhos geométricos e figuras simples de vegetais e animais; fazem também toalhas, lençois com frisos de flôres, fôlhas de hera, corações e palavras gentis: Amor, Lembrança, Amizade, bem como datas de batizado, casamento, etc. [...] Tem também as industrias de lã, de seda, fazem rendas e bordados, para toalhas, lençoes de entre-camas, adereços de cantareira;* (Leça et al., 1938)

161 *... linho [...] a industria caseira feminina de rendas, malhas e meias.* (Leça et al., 1938)

162 Ainda sobre Monsanto “Artefactos de vêrga e a olaria manual com o emprego de roda primitiva, são próprios dos recursos e da habilidade das Monsantoínas” (Leça et al., 1938), estranhando-se referir-se o uso da roda de oleiro por mulheres (possível erro) tendo em conta ser uma tarefa tradicionalmente masculina. A mulher, tal como a criança, auxiliava amassando o barro e cuidando da cozedura, ou então moldando manualmente, pintando e decorando peças ou dedicando-se autonomamente ao figurado.

Em Peroguarda “A principal indústria é a do tijolo, telha e ladrilho, sendo este ultimo para pavimentar as habitações. § Ha ainda pequenas industrias locais e caseiras que não vale a pena mencionar”; em Orada referiam-se as “Artes alentejanas de trabalhar a madeira e o chifre” e em Alte “há os conhecidos trabalhos de esparta, pita [...], as cadeiras de pau objectos de cobre e arame” (Leça et al., 1938).

163 *O Júri Provincial da Estremadura assinala a deficiência de informações etnográficas com que teve de lutar para poder escolher duas aldeias para o Concurso. Lamenta que os serviços de etnografia e folclore não estejam entre nós devidamente organizados, prejudicando-se desta forma trabalhos de cultura nacional e dificultando planos de acção. [...] Com efeito, o Júri, percorrendo a zona estremenha cis e transtagana, verificou a desoladora exacção dos informes. Centros industriais ou de turismo, estâncias de veraneio, povoações não distantes de Lisboa ou á beira da estrada de grande percurso e fáceis comunicações, tudo está descaracterizado, e todas as aldeias se parecem umas com as outras.* (Leça et al., 1938)

nhoso, referindo-se o caso de Colmeal (Beira Litoral), Merujal (Douro Litoral) e de toda a província de Trás-os-Montes e Alto Douro, ocorrência que levantou alguma celeuma vindo a provocar a posterior necessidade do Secretariado se justificar¹⁶⁴.

Mais uma vez se encontra a procura, pela parte do regime, das suas raízes, tradições e

costumes, mas apenas na medida em que estas não menorizem, ou denigram, a imagem idealizada do povo que servia os pressupostos ideológicos.

Luiz Chaves, no artigo que, em Outubro desse ano se publicaria na revista *Ocidente* – no número anterior ao da proclamação da aldeia vencedora –, utilizando como base exactamente os mesmos textos, tornaria lírica a mesma informação, amenizando a crueza de algumas das situações exposta nos relatórios e que o júri visitaria.

Entramos nas casas. A cozinha é a sala de honra: aí está a lareira, centro em torno do qual reúne a família nos serões de Inverno e nas horas dos grandes acontecimentos da intimidade; aí arde o fogo, e mal vai à casa onde ele se apaga. [...] Na sala da frente, véro ádito do lar, abre ao fundo o vão da «cantareira», com os pratos encostados, em fiadas, e dependurados à frente das divisões dos cacifos: lá brilham as vasilhas de metal amarelo, os estanhos, a vidraria, os púcaros, as malgas. O escano patriarcal e simpático, ali encostado à parede da esquerda, cadeiras de encosto, arca, uns bancos, às vezes o oratório cravado na parede, mobilam a quadra nobre. [...] Os vãos das portas ficam atrás de cortinas brancas: estas e os paninhos de renda de agulha, a cobrirem os púcaros e nos assentos das prateleiras da cantareira, mancham de branco mimoso o quadro interior, como vivezas de guache. [...] Alentejo: a cozinha, muito sacramentalmente branca, tem a «chaminé» com a lareira ao centro no plano do chão, ladrilhado de te-jolo, ou amanhado de terra batida, recanto espaçoso, acolhedor, aberto a todos; símbolo arcaico da divindade protectora do lar, ali junto do fogo sagrado da família, [...] O «poial» dos potes, a «cantareira» e a «pilheira» de exibições das louças vidradas e coloridas, de olarias como as de Flor-de-Rosa e do Redondo, a «estancheira», com a louça de estanho e de «arame», e prateleira de pucarinhos galantes e bonecos de Estremoz (Alto Alentejo: Senhora da Orada, por exemplo), os «copeiros» de madeira com o copo de vidro, os «garfeiros» de pau esculpado de abertos e re-lêvos, com os garfos de ferro enfiados; saleiros de cortiça «bordados», a «pimenteira», a caixa dos fósforos, «costuras», também de cortiça

e «bordados» de desenhos decorativos, abundantemente feitos a ponta da navalha. Por vezes coloridas de azul, vermelho e amarelo, as «cornas» de chifre gravado a ponta, para o azeite, para as azeitonas, para a pólvora, espalhadas por aqui e por ali; a meia cómoda com imagens e bugigangas de barro colorido; arca velha, de castanho ou pau santo, e as novas, de pinho pintado; a mesa baixa, onde a gente da casa come, sentada em tropêços de cortiça enfeitada, em bancos feitos de troncos e ramos de árvore, – «cavalos» ou «burros» de três pés, – ou em cadeiras baixas com assento de «boínho»; paninhos brancos, recortados, com algumas contas coloridas de missanga, em cima dos «copeiros» e a taparem os copos, outros na cómoda, na mesa de abas com louças, papéis coloridos a forrarem as «cantareiras», flôres berrantes de papel, que distribuem toques coloridos de aguarela, – eis o cenário da cozinha alentejana, inconfundível. A sala, se a tem, é afinal o reflexo da cozinha; apenas lhe falta o que forma a cozinha. As louças também alastram até lá, na mesa de abas ou de pés divergentes, em alguma arca em outra cómoda talvez; bonecos ou peças escolhidas de barro, reaparecem. Cadeiras altas e cadeiras baixas, coloridas, de costado liso ou rameadas de flôres, de Évora e de Estremoz, com o assento de madeira ou de bunho, dão cómodo às visitas de mais cerimónia. Tôda esta paisagem interior elucida a quadra do Alentejo, que Tomaz Pires recolheu de bôcas alentejanas, únicas na compreensão e sentimento do assunto revelado:

*Nas terras do Alentejo,
tudo tão asseado!
As casas e os corações
Sempre tudo anda lavado.*

O Algarve das aldeias floridas e dos páteos brancos, ajardinados, como Alte e Odesseixe, com o chão das casas composto de ladrilho ou de argamassa batida, por vezes caiada, não devia perder, e não perde, a harmonia entre a paisagem e a casa; a cómoda, coberta de toalha branca, e com o candieiro de arame em cima, o «Pai do Céu» ao meio, derrama na sala uma paz, que penetra as almas simples como Deus as quere, e invade a casa tôda. Cadeiras de tabua ou de fundo de esparto, de pal-

164 [Nas sinopses entregues ao júri nacional lia-se] *TRAZ-OS-MONTES E ALTO DOURO § Não é possível descrever as duas aldeias desta província pela manifesta impossibilidade de o fazer em que o Júri Provincial colocou o S.P.N. § Com efeito, apenas foram indicadas as aldeias de Alturas do Barroso, no concelho de Boticas e de Lamas de Olo, no de Vila Real, sem que aquêlê Júri tivesse, como lhe cumpria, enviado o respectivo relatório. § Quando o representante do S.P.N. fez a visita prévia das aldeias, não teve a assistencia do Júri Provincial, que cometeu a pessoas ignorantes e insompetentes o encargo de o acompanhar. § O delegado do S.P.N., depois de efectuada a visita, entendeu propôs que nenhuma delas fôsse visitada pelo Júri Nacional, julgando-as indignas de representar uma província de tanto interesse e caracter como Traz-os-Montes o Alto Douro. (Leça et al., 1938)*

[A posterior justificação do Secretariado esclareceria] *É que as aldeias não foram escolhidas pelo S. P. N., e muito menos pelo júri que as visitou e só tinha por fito vê-las, compará-las e dizer qual, em seu entender, tinha jus a êsse título e prémios que lhe correspondem. § A indicação das aldeias – duas por cada Província – competia a um júri, formado por pessoas entendidas e zelosas dos interêsses regionais. § Foram êsses júris, que nas onze províncias portuguesas, incluindo Trás-os-Montes e Alto Douro, claro está, seleccionaram 22 aldeias, para o concurso. O júri de Trás-os-Montes e Alto Douro indicou as aldeias de Alturas de Barroso e Lamas de Olo. E porque o assunto não conseguiu interessá-lo e entusiasamá-lo, ou porque não tivesse entendido o justo significado do concurso, ou ainda por qualquer outro motivo de ordem bairrista e regional não conhecido, nunca enviou ao S. P. N., conforme disposição do regulamento, o relatório sôbre essas duas aldeias. E à última hora, quando um funcionário superior do S. P. N. pessoalmente se lhe dirigiu, para lhe pedir indicações a elas referentes, e as visitar e conhecer, êsse júri limitou-se a mandar à sua presença um amável funcionário da Câmara de Vila Real, para o acompanhar às paragens onde ficavam. Pelas difíceis condições de acesso a essas aldeias e o seu reconhecido primitivismo, que a nenhuma dava possibilidades de vitória, (vitória que implicava sempre na recomendação feita a nacionais e estrangeiros de visitarem de futuro essa aldeia, como a mais portuguesa de Portugal), ambas foram postas de parte. § Que Trás-os-Montes possuía aldeias encantadoras, ricas de motivos etnográficos e folclóricos, limpas, acessíveis, recomendáveis? Mas quem duvida? § Pois que vão ao novo concurso, daqui por dois anos. E ninguém lhes recusará títulos e prémios que merecerem. § Mas até lá que se não culpe quem não tem culpa alguma delas terem sido, por esta vez, olvidadas. (cit. por Chaves, 1938b, p.169)*

ma ou de madeira, as esteiras de empreita com desenhos decorativos, os capachos de esparto no chão, os quadros de cortiça pelas paredes, relacionam a casa com as indústrias e artes regionais. A cozinha com o «escaparaté», frequentemente caiado, com uma cortina branca a resguardá-lo, cântaros e infusas, louça de cobre, «karamé» e barro, é, como a casa, parente da cozinha alentejana; as chaminés não são nunca mais formosas, nem combinam melhor com a casa a brancura, sempre renascida, a forma de donaire e de imprevistos requintes de arquitectura e de recorte como no Algarve.

(1938a, pp.425-427)

Entre enumerações que parecem mais completas, descrições mais minuciosas de detalhes e motivos e uma incessante adjectivação positiva que torna tudo mais romântico, o texto toma outro rumo ‘enriquecendo’ com lirismo as habitações pobres e assim evitando qualquer percepção do seu verdadeiro contexto socio-económico. A penúria passa a equivaler a sobriedade, a rusticidade a singeleza, e a rudeza a nobreza de carácter. A própria paisagem e a inclemência do clima parecem alterar o seu temperamento, amenizando-se a montanha violenta e húmida ou a planície seca e quente

A cal não anda na serra, senão nas capelinhas, que estendem pelas cumiadas a roupa lavadinha da fé. As casas, aí, são cinzentas do granito, ferruginosas do xisto, escuras da pedra tósca; só a matriz, ao alto da encosta ou no centro do côvo, onde a aldeia nasceu, é branca de cal triunfante. [...] A serra esmaga as povoações com a ameaça perene dos rochedos, com a aridez do chão pedreguento, com a brutal violência do clima. As casas cingem-se às rochas, metem-se debaixo delas, incrustam-se no corpo da pedra; lembram por vezes a galinha com os pintos a espreitarem debaixo das asas. As janelas reduzem-se a janelucos de má luz, chegados ao beiral do telhado, feito de côlmo, – o colmado, ou de lousa, – o lousado, muito em aconchego contra os ventos, as chuvas, as neves, que são ali as rosas de todo o ano. Tudo se concentra dentro de casa: a gente, os animais, as coisas. [...] No Sul, Alentejo e Algarve, a casa, — o monte, é o resguardo de ocasião. O clima cha-



Fig.64 - “Visita das crianças de Monsanto ao SPN, 2/12-38” [inscrito no verso], fotog. desconhecido.

[em FAQ, Lisboa. Arquivo AFC, caixote 10a, album 3, img 008]

ma tôda a gente para o exterior das paredes brancas. As paredes sem janelas, as portas com os postigos gradeados de ferros forjados, postos em cruz, dão meia-luz, que brinca na cal e ilumina a casa docemente. (op. cit., pp.419-420)

E, por fim, o povo sempre elogiado como único autor ingénuo de toda esta poesia. Um povo aseado, modesto, singelo, e honesto, que no filme de António Menezes trabalha, dança e canta sempre a sorrir para as câmaras que o filmava. Um povo que deveria aprender a orgulhar-se do que era seu (fig.64), defendendo-o

Não basta, porém, reunir os mais belos e pitorescos espécimes dos trajos regionais nem apresentar a estrangeiros ou a eruditos algumas das mais curiosas expressões de folclore português. Há que interessar, nessa obra de renascimento folclórico e etnográfico nacional, o povo das aldeias, os artistas anónimos que, afeiçoando o barro, entoando cantigas ou, simplesmente, repudiando influências alheias e nocivas, logram manter, intactos, na sua pureza e graça, os costumes tradicionais da sua terra. (Portugal. SPN, [1938])

Um povo que, na sua inocência, não reclamaria por melhorias nem progresso¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Na realidade reclamava: quando quatro anos depois, em 1942, o Secretariado preparou uma exposição na sua sede tendo como tema Monsanto, a população terá boicotado o empréstimo de peças, tendo em conta não se terem realizado melhorias de utilidade pública prometidas com o prémio, entre as quais se referia a recuperação da estrada que ligava a povoação a Castelo Branco e o projecto de adaptação de um edifício da aldeia a Pousada (ver Alves, 2007, p.150,



Fig.65 - “Visita da gente de Monsanto ao SPN, 1/2-39” [inscrito no verso], fotog. desconhecido;

[em FAQ, Lisboa. Arquivo AFC, caixote 10a, album 3, img 009]

E agora perguntar-se-á: – então a mais portuguesa é a aldeia menos progressiva? Em primeiro lugar, seria necessário provar o que significa neste caso o progresso, e se, por ter saúde, havemos de chamar primitivo ou retrógrado ao feliz que a tem. Em segundo lugar, considerando o progresso como desenvolvimento material, o mesquinho conceito vulgar, êste concurso do «Galo de Prata» estimulará tal progresso dentro das características portuguesas, próprias de cada terra. E não será progresso criar alma de resistir à desnacionalização? Há já hoje bastante gente, graças a Deus, que tem o bom gosto de na sua aldeia construir ou conservar a casa do tipo aldeão, sem telhados de telha de Marselha, e, não obstante, com os requisitos apetecidos, sem esquecer os da luz eléctrica e da telefonía. (Chaves, 1938a, p.437)

No ano seguinte, António Ferro, durante o seu discurso na cerimónia de entrega do Galo de Prata aos representantes da aldeia de Monsanto (fig.65) – evento realizado em Lisboa no Teatro Nacional D. Maria II, no qual se apresentaram cantares e danças da aldeia pelos seus habitantes –, reforçaria, por diversas vezes, a questão da supremacia da exaltação da alma nacional ao progresso materialista

Observou-se ainda, com aparente razão, que a aldeia mais portuguesa pode, às vezes, ser a mais atrasada. [...] se a aldeia mais portu-

Bragança, 2016, pp.430, 436-438), sobre as tentativas de encontrar edifício para instalar a pousada (ver Lage, 1940-1942).



Fig.66 - “Prémios Literários 1938, 10/2-39” [inscrito no verso], com o Presidente da República, Salazar e Ferro acompanhados por habitantes de Monsanto segurando o Galo de Prata, fotografado desconhecido.

[em FAQ, Lisboa. Arquivo AFC, caixote 10a, album 3, img 010]

guesa não for efectivamente a mais progressiva, não quer dizer que não seja a mais civilizada. O progresso como tudo o que é material, virá depois, mais facilmente, resultante natural da sua vitória, seu verdadeiro prémio. [...] O povo mais rico, senhoras e senhores, não é, certamente, o que tem mais dinheiro, mas o que tem mais alma! (Ferro, 1939 [1950], pp.92 e 96)

O galardão (fig.66) – escultura de pendor modernista concebido por Tom inspirada nos vernaculares cata-ventos das torres sineiras – seria colocado, em dia de festa, no topo da Torre de Lucano, ou Torre do Relógio, como sinal da sua vitória¹⁶⁶, mas igualmente como símbolo da política que o regime devotava à representação ideológica do povo rural e à sua protecção a elementos estranhos à sua sobrevivência.

O galo de Prata, prémio do [...] torneio, já canta na sua torre a cantiga da vitória. A sua voz diz claramente, simplesmente, que houve no tempo de Salazar, em nossa terra, quem se interessasse pelo povo das aldeias para exaltar a beleza da sua vida patriarcal, para descobrir pitorescas manifestações do seu trabalho e dos seus regozijos em que ninguém ainda reparara, e para render homenagem à sua maneira de ser, tão natural, tão encantadora, tão portuguesa. (Menezes, 1938) *A iniciativa do SPN promovendo este curioso certame é das que mais fundamente pode*

¹⁶⁶ A sua permanência, ainda hoje, no cimo da torre denota o fracasso na repetição bianual do concurso que, como inicialmente se anunciara, faria o galardão passar de uma povoação vencedora para a seguinte.

ecoar na alma simples do povo português, ensinando-lhes, com nítida eloquência, que o Estado Novo se preocupa com a sua maneira de ser, suas características originais e sua fisionomia tradicional. Para efeitos políticos e de voto, o liberalismo visitava o país a-fim-de-arregimentar e contar, prometendo e revoltando. A missão era fácil e brilhante. Os enviados do Espírito Novo rebuscam hoje pelos recantos mais discretos as virtudes ancestrais, os engenhos peculiares que deram carácter inconfundível aos nossos maiores. E vão desencantar indústrias caseiras quasi perdidas, belos trajes esquecidos nas velhas arcas, canções heroicas, cantigas sublimes, cores admiráveis de que se não suspeitava, heroísmos como o de Monsanto inexpugnável, costumes de séculos religiosamente mantidos. Tudo o que fomos, as energias que firmaram a nacionalidade, o abstracto poderoso duma pequena nesga de terra que tantos ambiciosos não puderam transpor nem dominar, toda a nossa história deixou vestígios inapagáveis na alma do povo e lá se conservam ainda no recesso das aldeias portuguesas, perfurados a alfazema e rescendendo os mais puros motivos heroicos das velhas idades. (Ocidente, 1938, p.318)

No entender da Política do Espírito de António Ferro, o objectivo do concurso seria igualmente outro, o de alimentar, de uma forma mais universalizada, o humilde culto da espiritualidade e orgulho pátrio – e também de um gosto estético nele fundado – que pudesse vir a derrotar, pelo exemplo das aldeias, as influências externas ao país, que mais facilmente se vivenciavam nas cidades

No alto do Monte Sacro dos romanos, aos pés das ruínas fortes do castelo, este povo vive contente a rezar, a dançar e a cantar, dando lições de optimismo às cidades fatigadas, pessimistas, compreendendo, como poucos, o ressurgimento português, mais ávido de bens espirituais – a Escola, a Igreja, a Família – do que materiais. As necessidades são muitas. A terra, por vezes, é madrastra, mas, com os olhos cheios de estrelas e o coração cheio de cantigas, considera-se feliz porque sente o céu mais perto do que nunca. (Ferro, 1939 [1950], p.93)

12. ... e daí a Belém

Por muita que tenha sido a divulgação realizada, nada superaria a transposição desses exemplos, de uma forma permanente e vivenciável, para o espaço urbano, onde eles eram necessários de forma a melhor difundir os valores morais e estéticos desejados. Esse objectivo experimentar-se-ia, de forma ainda perene, dois anos mais tarde durante a realização, em Lisboa, da Exposição do Mundo Português, evento central das Comemorações do Duplo Centenário¹⁶⁷. Momento-chave político-cultural do Estado Novo, as Comemorações foram anunciadas a 27 de Março de 1938 de forma a celebrar duas datas-chave da formação do país – 1140¹⁶⁸ e 1640 – associando-as à consagração do presente como terceiro momento fundacional da Nação¹⁶⁹. Mais uma vez o regime associava-se ao passado mítico como legitimador do presente num programa com uma dimensão, e gastos, inéditos, para os orçamentos, habitualmente avaros, permitidos por Salazar. Constituiu-se uma primeira comissão nacional, a 11 de Abril de 1938, que, com 26 elementos das mais variadas áreas (ver Centenários, 1939), balizou os princípios das Comemorações e que, posteriormente, teve apenas papel de órgão consultivo. A equipa escolhida, como Comissão Executiva, para levar a bom termo o projecto, acabou por ter uma constituição va-

¹⁶⁷ Ou, de uma forma mais eloquente, Comemorações do Duplo Centenário da Fundação de Portugal e da Restauração da Independência.

¹⁶⁸ Na realidade a auto proclamação de Afonso Henriques como rei aconteceu em 1139, vindo a ser reconhecida a independência de Portugal, pelo Papa Alexandre III, através da bula papal *Manifestis Probatum*, em 1179.

¹⁶⁹ A ideia terá sido verbalizada pela primeira vez, em 1929, por Alberto de Oliveira – à altura embaixador em Bruxelas – numa carta assinada ‘Um Português ausente de Portugal’ referida, num artigo do Diário de Notícias ainda desse ano, por Agostinho de Campos

... Não seria conveniente escolher entre as várias datas contidas no período de formação da nacionalidade portuguesa uma qualquer que servisse para comemorarmos com grande solenidade e a suficiente preparação, o oitavo centenário da fundação de Portugal? § A de 1140 tinha a meu ver a vantagem de coincidir centenariamente com a de 1640, data da independência restaurada; e, assim, poderíamos celebrar a grande comemoração em 1940, isto é, daqui por onze anos, com muito tempo, portanto, para nos prepararmos devidamente. (Alberto Oliveira cit. por Campos, 1929 [1939], p.9)

riada entre diversificadas individualidades do regime: de progressistas a outros mais arreigados à tradição; e de entre ideólogos a elementos da própria máquina do Estado escolhidos por estarem habituados a uma pronta resolução prática – nomeadamente colaboradores do Ministro das Obras Públicas Duarte Pacheco que conseguiram, em apenas 17 meses, levantar toda a exposição no terreiro dos Jerónimos¹⁷⁰.

Quer internamente quer externamente, fez-se sentir o embate entre valores estéticos mais contemporâneos e outros mais academizantes, sendo esta última facção liderada, exteriormente às comissões, por Ressano Garcia, presidente da Sociedade Nacional de Belas Artes, que, no entanto, sairia derrotado tendo em conta a escolha para a construção dos pavilhões ser, maioritariamente, entre arquitectos da geração modernista¹⁷¹ – colaboradores da Política de Obras Públicas – e pelo predominante emprego de artistas modernistas¹⁷² – muitos

deles também habituais parceiros do Secretariado – para a concepção dos diferentes espaços expositivos e respectivas decorações.

Durante seis meses – entre 2 de Junho e 2 de Dezembro de 1940 – o programa comemorativo decorreu através de um conjunto de eventos, a que se associariam muitas das grandes obras da Política de Obras Públicas que, iniciadas anos antes, demonstrava a pujança e capacidade resolutive do Estado Novo¹⁷³.

As comemorações tinham sido idealizadas, em 1938, em torno de um conjunto de exposições a que se somariam muitas outras

acções como congressos, cortejos, publicações, inaugurações e outros festejos, referindo Salazar, na nota oficiosa de março de 1938 em que se anunciavam as comemorações, que

1.º Impõe-se naturalmente, dada e índole das comemorações, e em primeiro lugar, a Grande Exposição Histórica do Mundo Português. O local poderia ser nos terrenos vagos da Junqueira até Belém, já nessa altura certamente do Estado e da Câmara Municipal; os fins da Exposição apresentar uma síntese de nossa acção civilizadora, da nossa acção na História do mundo, mostrar, por assim dizer, todas as pegadas e vestígios de Portugal no globo; 2.º Exposição de Arte Portuguesa que deverá, na parte relativa à pintura, restringir-se aos primitivos. Na parte decorativa acessória poderiam figurar obras de outras épocas. Os trabalhos de restauração, a começar imediatamente, poriam em estado de ser expostos polípticos e tábuas que no conjunto seriam uma autêntica revelação para nacionais e estrangeiros. O local poderá ser o anexo ao Museu de Arte Antiga; 3.º Grande Exposição Etnográfica, na Tapada da Ajuda. Tentar-se-ia a reprodução da arquitectura característica de cada uma das vinte e uma províncias portuguesas, de quem e de além-mar, em casa onde os habitantes, com indumentária própria, reproduzisse os usos e costumes das suas regiões. Poderiam ser convidados outros países a fazer-se representar com uma síntese do seu folclore, o que poderia dar lugar a interessante competição do folclore comparado; 4.º Grande Exposição do Estado Novo, na qual se procuraria mostrar todo quanto o Estado Novo tem feito, desde a sua estrutura e orgânica até à obra de renovação e de ressurgimento moral e material, o que está realizado e a projecção no futuro; 5.º Julga-se que, por iniciativa de sub-comissões da província ou de outros organismos competentes, poderiam

Possoz, Paulo Ferreira, Raul Xavier, Ruy Gameiro e Sarah Afonso, entre muitos outros de uma longa listagem, possivelmente incompleta, que chega a referir 17 arquitectos, 24 escultores e 43 pintores (Acciaiuoli, 1982).

173 Capacidade resolutive que não conseguiu vencer muitos atrasos que o próprio panorama político internacional veio a agravar, arrastando durante anos a conclusão de alguns dos projectos que Salazar, na nota oficiosa, associara especificamente às comemorações:

Será preciso talvez, no período intenso e de certo modo febril em que vamos preparar as duas comemorações centenárias, defender-nos do excesso de querer realizar agora em dois anos o que não pôde sê-lo em oitocentos, desde o começo. Mas no intuito de afirmar o nosso poder realizador – um dos intentos afirmados no começo desta exposição – muitas obras já começadas deveriam concluir-se e outras em projecto, em estudo ou simplesmente desejadas deveriam ter o seu começo ou, melhor ainda, começo e fim neste período [de 1938 a 1940]. [...] a) Acabamento das obras de restauração do Palácio, jardim e parque de Queluz; b) Acabamento da Casa da Moeda [1941]; c) As obras do anexo ao Museu das Janelas Verdes (Arte Antiga), [1940]; d) Construção da auto-estrada para Cascais [1944]; e) Construção do Estádio, [1944] [...] sua ligação a Lisboa e construção da estrada marginal, [1942] [...] f) Libertação definitiva da Torre de Belém [1949-1950] [...] g) Conclusão das obras no Palácio de S. Bento [1942] e urbanização do local; h) Resolução do problema do chamado Parque Eduardo VII [1942] e construção de um palácio de exposições [...] i) Reparações necessárias no Teatro de S. Carlos [1940]; j) O maior impulso possível ao parque florestal de Monsanto e, se possível [1940's] [...], a arborização da encosta marginal do Tejo desde os Estoris [...] k) A primeira fase de construção dos novos hospitais-escolares [Lisboa, 1953; Porto, 1959] [...] l) Decidido impulso nas obras de novos bairros económicos [...] m) Ligação radiofónica de Portugal e do seu Império, com a aspiração de que, durante as festas e depois a partir delas, todos os domínios ultramarinos possam seguir em cada momento as manifestações espirituais da Mãe-Pátria. ([entre parênteses rectos nossos, os anos em que se terminaram alguns destes equipamentos], Salazar, 1938 [1943], pp.49-51)

170 *Comissão Executiva dos Centenários § Presidente da Comissão e Director da Secção de Congressos e da Secção de Festas e Espectáculos Dr. Júlio Dantas § Vice-Presidente da Comissão e Director da Secção de Manifestações Cívicas, Históricas e Religiosas Coronel Henrique Linhares De Lima § Secretario Geral da Comissão e Director da Secção de Propaganda e Recepção António Ferro § Comissário Geral da Exposição Histórica do Mundo Português Dr. Augusto de Castro § Director da Secção de Turismo Brigadeiro Silveira e Castro § Director da Secção de Exposições de Arte Prof. Reynaldo dos Santos § Exposição Histórica do Mundo Português § Comissário-adjunto Engenheiro Sá e Melo § Arquitecto-chefe Cottinelli Telmo* (Centenários, 1940, s/n.p.)

171 Para além de Cottinelli Telmo, que dirigiu toda a exposição projectando igualmente alguns dos edificios, terão trabalhado entre outros: Carlos Ramos, Cristino da Silva, Jorge Segurado, Porfírio Pardal Monteiro, Raul Lino, Rodrigues Lima e Veloso Reis com João Simões, nos pavilhões principais, mas também, em edificios secundários, Adelino Nunes, António Lino, Gonçalo Mello Breyner, Keil do Amaral e Vasco Regaleira. (ver Acciaiuoli, 1998, pp.126-128)

172 Para além do núcleo da equipa que tinha trabalhado nas exposições de Paris e da América – Carlos Botelho, Fred Kradoffer, Bernardo Marques, Tom, Emmérico Nunes e José Rocha – houve intervenções pictóricas, escultóricas e/ou gráficas de Almada Negreiros, António da Costa, António Duarte, Barata Feyo, Canto da Maya, Clementina Carneiro de Moura, Eduardo Anahory, Estrela Faria, Federico George, João Fragoço, Jorge Barradas, José Espinho, Leopoldo de Almeida, Lino António, Manuel Lapa, Maria Keil, Martins Barata, Martins Correia, Mily

ainda realizar-se pequenas exposições acessórias e locais, como, por exemplo, uma de ourivesaria em Coimbra, outra de barroco no Pôrto, etc. (1938 [1943], pp.54-55)

Se a Exposição dos Primitivos se realizou, tal como inicialmente proposto, no Anexo ao Museu de Arte Antiga – projecto dos irmãos Rebello de Andrade, uma das poucas iniciativas de Obras Públicas enunciada por Salazar a cumprir-se a tempo¹⁷⁴ –, as

174 Uma das outras foi a recuperação, também de Guilherme Rebello de Andrade, do Teatro de S. Carlos – assumido como teatro nacional – e que [re-]inaugurou, a 1 de Dezembro de 1940, com a apresentação da ópera *D. João IV*, de Ruy Coelho, com figurinos de Maria Adelaide Lima Cruz, cortina de boca de cena de António Soares, cenários de Roberto de Araújo e bailados “em tipo popular” por Francis e Ruth Walden acompanhados por um corpo de baile (Diário de Lisboa, 1940).

Este corpo de baile seria um dos outros projectos desenvolvidos pelo Secretariado nesse ano e há muito almejado por António Ferro, o Grupo de Bailados Portugueses Verde-Gaio, onde, como o próprio Ferro diria, se reuniam todas as artes numa só criação, de que os *Ballets Russes* de Diaghilev tinham sido modelo marcante.

Mas o bailado exerce ainda outro grande papel na evolução da arte nacional. Não é apenas uma escola de dança mas uma escola de música, de pintura, de cenografia, de teatro, de escultura, de arquitectura. Ou não fosse a dança a menos egoísta de todas as artes. À volta duma organização de bailados, superiormente dirigida, pode fazer-se um grande movimento renovador. [...] É que, na composição dum bailado, não trabalham apenas o bailarino, o músico, mas também o cenógrafo, o figurinista, o escritor, toda a arte antiga e moderna, a própria alma do povo, numa intimidade, numa conjunção que não julgo possível obter, nem no teatro propriamente dito, nem na ópera. Por isso, a época dos Bailados Russos traz agarrada a si um movimento de renovação dentro da música e das artes plásticas. É que a dança tem esta dupla virtude, esta permanente contradição: conserva e marcha. (Ferro, 1950, p.15)

Tendo-se estreado no Teatro Trindade, a 8 de Novembro seria, formalmente, a primeira companhia de dança nacional, construída à imagem da criação de Diaghilev. Tal como este, o Verde Gaio utilizaria como inspiração para grande parte do seu repertório, o folclore nacional, reinterpretado à base dos fundamentos de modernidade dos autores das suas diferentes valências: cenários e figurinos por muitos dos artistas que habitualmente colaboravam com o Secretariado; guiões por escritores como Fernanda de Castro, Simões Müller ou mesmo Francisco Lage; composições musicais de Frederico de Freitas e Ruy Coelho, entre outros, e coreografia e ‘direção artística’ de Francis Graça, oficializando-se assim a colaboração que este – através das suas apresentações internacionais – há muito realizava em prol da



Fig.67 - Vista panorâmica da Exposição do Mundo Português, 1940, fotog. Horácio Novais. [em BA-FCG, Lisboa. Coleção Estúdio Horácio Novais, CFT164.163258]

restantes exposições nucleares¹⁷⁵ acabaram por se organizar como um só bloco – *Exposição do Mundo Português* –, em torno do espaço fronteiro aos Jerónimos, em Belém (fig.67), num conjunto de secções e pavilhões que, seguindo um guião geral, contavam a ‘história’ de Portugal desde a sua formação até ao presente político.

[a legenda da] PLANTA GERAL DA EXPOSIÇÃO HISTÓRICA DO

imagem e cultura que o Secretariado promovia (ver Santos et al., 1999).

175 Não se referem aqui outras exposições monográficas anunciadas no programa oficial das Comemorações e que se terão realizado como: a Exposição de Cartografia, nos Jerónimos, a Exposição de Flores na Tapada da Ajuda, a Exposição bibliográfica e documental das Côrtes do Reino na Assembleia Nacional e bibliográfica da Restauração na Biblioteca Nacional e a Exposição de Montras, promovida pelo Secretariado, em Lisboa; a Exposição da obra de Soares dos Reis e a Exposição Etnográfica do Douro Litoral, no Porto; e a Exposição de Ourivesaria em Coimbra, entre cortejos e festas provinciais que incluíam outras exposições (Centenários, 1940). Não sendo referida no programa, mas descrita no documentário de António Lopes Ribeiro, o Mosteiro dos Jerónimos albergava igualmente uma exposição de ‘arte portuguesa’ para a qual Espanha tinha emprestado peças como as Tapeçarias de Pastrana ou a estátua em bronze de Leoni da infanta Isabel de Portugal, esposa de Carlos V e, como tal, Rainha de Espanha e Imperatriz Consorte do Sacro Império Romano-Germânico (visível em Ribeiro, 1941).



Fig.68 - CENTENÁRIOS (1940) - Comemorações Centenárias: Programa Oficial 1940, página interior com mapa diagrama da exposição, Fred Kradolfer, ilustr. [foto do autor]

MUNDO PORTUGUÊS

[no programa oficial indica (fig.68)]

1 *Porta da Fundação, sôbre a Avenida da Índia e a linha de caminho de ferro Lisboa-Cascais.*

2 *Pavilhão da Fundação, no qual será documentada a acção do primeiro Rei e a longa gestação política que a preparou.*

3 *Pavilhão da Formação e Conquista, englobando as guerras, o povoamento, a obra das Ordens Militares, toda a actividade do reino até ao fim da primeira dinastia.*

4 *Pavilhão da Independência, através do qual perpassará a evocação das nossas lutas e a nossa afirmação de povo livre.*

5 *Pavilhão dos Descobrimentos, com a*

Esfera dos Descobrimentos, historiando a nossa epopeia marítima.

6 Pavilhão da Colonização, em que se afirma o nosso esforço gigantesco de apostolado civilizador.

7 Pavilhão do Brasil, única Nação estrangeira com representação oficial na Exposição.

8 Pavilhão de Honra e Lisboa, no qual serão recebidas as Embaixadas extraordinárias estrangeiras, apresentando-se em salas especiais a documentação da história da capital do Império.

9 Pavilhão dos Portugueses no Mundo, assinalando os vestígios da nossa passagem pelas terras e pelos mares.

10 Pavilhão dos Caminhos de Ferro e Portos. Pavilhão de Tele-comunicações. Pavilhão de Informações e Turismo.

11 Pavilhões do Centro Regional, resumo colorido da vida popular. Realização do Secretariado da Propaganda Nacional.

12 Ponte sobre a Avenida da Índia, ligando os dois conjuntos de edifícios do Centro Regional.

13 Aldeias portuguesas, complemento dos Pavilhões do Centro Regional. (Centenários, 1940, s/n.p.)¹⁷⁶

Ladeando a monumental praça ajardinada – a que se chamou Praça do Império – os dois edifícios principais erguiam-se definindo, com a fachada dos Jerónimos a norte, o espaço central da exposição. Para oriente, ao longo da margem do Tejo e atrás do Pavilhão de Honra e Lisboa, os diferentes pavilhões da Secção Histórica, e, mais interiormente, o Pavilhão da Colonização e o do Brasil ladeavam a linha do caminho de ferro. Simetricamente, a ocidente, encontrava-se o Centro Regional, constituído pelos pavilhões da Secção da Vida Popular – entre o rio e o comboio – e, do outro lado da linha – por trás do Pavilhão dos Portugueses no Mundo e dos pequenos pavilhões das Tele-Comunicações, Informações e Turismo, e Caminhos de Ferro e Portos – o núcleo das Aldeias Portuguesas¹⁷⁷.

A exposição – e o presente – apresentava-se justificando-se pelos seus ‘passados’ que ocupavam áreas sensivelmente iguais. De um lado o passado histórico, dos ‘mortos’ que era preciso relembrar identificando nomes e faces de reis, heróis, navegadores e conquistadores já conhecidos; do outro, o passado vernacular, dos ‘vivos’ sem rosto, mas que era agora necessário revelar, através das características de um povo anónimo, mais ou menos, uniforme na sua ‘portugalidade’.

Mas não só a História heróica, a História-epopeia tem bem marcado o seu lugar na Exposição; também está presente a História pacífica e calma, iluminura da nossa vida quotidiana, canção da terra portuguesa e dos seus trabalhadores, na maravilha da criação artística de todos os dias, na vibração do labor de tôdas as horas. (op. cit.)

O Centro regional, realização do SPN, que hoje se inaugura, significa precisamente, dentro da Exposição, essa feliz continuidade, não a história das batalhas, das conquistas,

dos descobrimentos mas a história em flor da nossa alma, o “conto de fadas” do nosso génio popular. Se esta exposição se limitasse à enenação do passado, às alegorias da nossa Idade Média e da nossa Renascença, poder-se-ia afirmar: «Muito belo, sem dúvida! Mas pode tratar-se duma civilização morta. Era uma vez Portugal... Será ainda?» (Ferro, 1940)

Em relação à intenção inicial, de 1938 – em criar-se uma ‘Grande Exposição Etnográfica’, na Tapada da Ajuda – decidira-se, entretanto, por separar as ‘vinte e uma províncias portuguesas, de aquém e de além-mar’ em duas secções: o Centro Regional, por vezes também referido como ‘de Etnografia Metropolitana’ que ficaria a cargo do Secretariado sob a direcção de António Ferro, que acumulava essa função com a de Secretario Geral da Comissão Executiva e ainda a de Director da Secção de Propaganda e Recepção; e a Secção Colonial, ou ‘de Etnografia Colonial’ que ficaria sob a direcção do Capitão Henrique Galvão, director da Emissora Nacional que já fora, em 1934, comissário-geral da Exposição Colonial Portuguesa, realizada no Palácio de Cristal do Porto.

O intuito de reunir no mesmo espaço ‘reproduç[ões] da arquitectura característica de cada uma das províncias, em casa onde os habitantes, com indumentária própria, reproduzissem os usos e costumes das suas regiões’ poderá ter parecido interessante, num primeiro momento, demonstrando assim a unidade de todo o Império, de Minho a Timor. Mas um possível entendimento posterior de o quanto essa ‘unidade’ implicava colocar no mesmo espaço, e em pé de igualdade, a casa minhota e a palhota africana – e, conseqüentemente, como ‘uniformes’ na sua portugalidade os cidadãos portugueses e os que estavam abrangidos pelo Estatuto do Indígena ou os valores míticos que fundavam a alma pátria e os daqueles que eram alvo do “esforço civilizador de Portugal no Mundo” (Centenários, 1940, s/n.p.) –, deduz-se que não terá parecido a melhor opção à organização e ao regime. Assim, cuidadosamente, separou-se a apresentação das províncias ultramarinas – instaladas nos jardins do

¹⁷⁶ Segundo o mapa oficial da exposição desenhado por Fred Kradolfer, áreas omitidas da legenda principal, secundárias aos pavilhões principais, distribuíam-se pelo espaço da exposição: um ‘Parque de Atracções’ que podia funcionar autonomamente à exposição – com edifícios concebidos por Keil do Amaral – na encosta do Restelo a noroeste dos Jerónimos, em espaço da cerca do Mosteiro; a ‘Zona Comercial e Industrial’ escondida atrás do Pavilhão da Honra e Lisboa e do Pavilhão do Brasil, um pequeno bairro de casas ‘à antiga’ – concebido por Vasco Regaleira – abrigando espaços de representação de empresas comerciais e industriais e a Casa de Santo António; na frente ribeirinha, defronte da praça entre as secções Histórica e Regional, o espaço aberto de ‘Diversões Náuticas’ – a actual Doca de Belém onde se encontrava atracada a Nau Portugal concebida por Leitão de Barros, Martins Barata e Quirino da Fonseca; e o lago do Espelho de Água com os edifícios do restaurante e teatro concebidos por António Lino – pontuados, ao centro, pelo elemento-chave da exposição, o Padrão dos Descobrimentos de Cottinelli Telmo e Leopoldo de Almeida; e por fim, a nordeste, com acesso pelo largo dos Jerónimos, a ‘Secção de Etnografia Colonial’ com intervenções arquitectónicas de Vasco Regaleira, Gonçalo Mello Breyner, Raul Lino e José Bastos.

¹⁷⁷ O visionamento dos filmes realizados por António Lopes Ribeiro (Ribeiro, 1941) e por F. Carneiro Mendes (Mendes, 1940), que se encontram em acesso livre na Cinemateca Digital, complementam a percepção das descrições aqui realizadas.



Fig.69 - 'Índigenas' habitantes da Secção Colonial, 1940, fotog. Casimiro dos Santos Vinagre.

[em BA-FCG, Lisboa. Coleção Casimiro dos Santos Vinagre, CFT178.038]

Museu Agrícola e Colonial na antiga cerca dos palácios de Belém e Calheta, posteriormente conhecido Jardim do Ultramar – das restantes províncias da metrópole, no pólo oposto do espaço da exposição, permitindo assim, com uma maior facilidade, a exposição do ideário estético que o Secretariado já vinha a trabalhar desde 1935, sem interferências, no mínimo, 'exóticas' (fig.69).

É uma longa teoria de pequenos pavilhões em que se documentam as artes e indústrias populares – pescarias, tecelagem, ourivesaria, transportes, padaria, pastoreio, olaria – da metrópole, das ilhas e das colónias (estas últimas no ambiente evocador do Jardim Colonial, aquelas apoiadas na Ponte da Restauração). Aldeias Portuguesas – minhotas, algarvias, timorenses... – ruas típicas de Macau ou da Beira, capelas ingénuas,

cruzeiros, campos de feira, pátios característicos, completarão assim, com relevo e colorido, carinhosamente, a visão de uma Pátria velha de oito séculos e sempre nova de esperanças. A parte metropolitana, – o Centro Regional – entregue ao Secretariado da Propaganda Nacional, permitirá avaliar do espírito que presidiu à nossa brilhantíssima representação nas Exposições de Paris e Nova-York, de que a grande maioria dos portugueses só pôde ter conhecimento pelas informações incompletas da Imprensa. (op. cit.)

O Centro Regional¹⁷⁸ seria assim dividido,

178 No discurso de inauguração António Ferro enumerou os autores e colaboradores responsáveis pelo projecto.

A obra, no seu conjunto, foi executada pela Secção Etnográfica do Secretariado da Propaganda Nacional chefiada por Francisco Lage, ilustre folclorista com alma de poeta, coadjuvado pela competência de Luís Chaves e Cardoso Marta. As Aldeias Portuguesas foram traçadas pelo arquitecto Jorge Segurado e por Sales Viana. A sua paisagem, a sua exuberante vegetação, verdadeiro milagre foi obra do engenheiro Jorge de Amorim a quem muito agradeço o carinhoso interesse que as aldeias lhe mereceram. Os arquitectos dos diferentes pavilhões da vida popular foram Veloso Reis e João Simões. O desenho dos jardins pertence a Paulo Cunha. Os baixos-relevos e as estátuas da fachada do pavilhão das Artes Industriais, são de Barata Feio. São de Paulo Ferreira a decoração da entrada do prólogo, os motivos da ponte e da Capela de S. Pedro. Estrela Faria decorou, por sua vez, a Sala do Cinema. As outras esculturas e baixo-relevos são de Adelina de Oliveira e Henrique Moreira. Os arranjos dos interiores do Pavilhão da Vida Popular são do mesmo grupo ao qual se deve o indiscutível êxito dos pavilhões de Portugal nas exposições de Paris e Nova York. Não lhes citar os nomes seria grande injustiça porque a influência desse grupo na arte da exposição pode ser considerada histórica. Ainda há pouco «L'Architecture d'Aujourd'hui», uma das melhores e mais imparciais revistas dos eu género, no seu número especial sobre os últimos certames internacionais, dava como únicos modelos, como padrões dessa arte difícil, uma selecção de gráficos das Exposições de Paris e Nova York escolhidos apenas nos pavilhões de Itália, Suíça e Portugal. Eis os nomes desses artistas, que foram os únicos entre muitas nações que alcançaram o grand prix das apresentações interiores na Exposição de Paris: Bernardo Marques, Carlos Botelho, Emérico Nunes, Fred Kradofer, José Rocha e Tomás de Melo que também colaborou no arranjo das aldeias. Trabalharam, desta vez, com esse grupo, os decoradores Eduardo Anahory e Matos Chaves. Agradeço também ao sr. Engenheiro Carlos Santos a quem foi entregue em boa hora a iluminação da exposição e quero referir-me ainda ao construtor Tiago pela sua pontualidade e dili-



Fig.70 - Espelho de Água e recinto do Centro Regional, 1940, fotog. Mário Novais; [em BA-FCG, Lisboa. Coleção Estudos Mário Novais, CFT003.201681]

literalmente, pela linha de comboio entre uma grande exposição etnográfica distribuída por um conjunto de seis 'pavilhões' em torno de pátios e jardins (fig.70), e, do outro lado da linha, um núcleo orgânico de construções que apresentava exemplos de habitações das 10 províncias continentais referindo, ainda, os arquipélagos dos Açores e da Madeira¹⁷⁹.

O primeiro pavilhão da Secção da Vida

gência e a António Lopes, dedicado assistente de Jorge Segurado e finalmente a Francisco Duarte que chefiou o grupo de operários que executaram, com mais amor do que interesse, as decorações interiores dos Pavilhões da Vida Popular. (Ferro, 1940)

Mais uma vez não sendo mencionada, sabe-se ter sido Maria Keil responsável pelas esculturas representando que decoravam o exterior dos pavilhões: tipos populares, peças de figurado de Barcelos e figuras que repetiam as da vitrine do pavilhão de Nova Iorque encimando uma coluna com motivos incisivos coloridos (ver Oliveira, 2018, pp.88-89, 107).

179 Desconhece-se como seria a "aldeia simbólica das ilhas da Madeira e dos Açores, de cuja presença as «Aldeias Portuguesas» não podiam prescindir" (Chaves, 1940b, s/n.p.) situada à direita de quem entrava no Campo da Feira. O roteiro do Centro Regional, após enumerar página a página cada província apresentando sempre a fotografia dos respectivos edifícios, reduz os dois arquipélagos a apenas uma referência textual, mais lírica que descritiva, numa página sem qualquer tipo de ilustração ou fotografia. Porém, Alexandre Costa Oliveira refere a existência de casas em basalto representando os Açores e reproduções das típicas casas de Santana, na Madeira (ver Oliveira, 2018, p.85)



Fig.71 - Pavilhões da Secção da Vida Popular, 1940, fotografado por Paulo Guedes.

[em AMLSB, Arquivo Fotográfico, PT/AMLSB/CMLSB/PCSP/004/PAG/000366]

Fig.72 - Interior do átrio do Pavilhão do Prólogo, Secção da Vida Popular, 1940, fotografado por Mário Novais.

[em BA-FCG, Lisboa, Coleções Estúdios Mário Novais, CFT003.201599]

Popular (fig.71), do Prólogo¹⁸⁰, continha um espaço de informações no átrio coberto com decoração de Paulo Ferreira inspirada “nos assuntos populares” (Chaves, 1940b, s/n.p.) apresentando imagens dos ‘três santinhos do povo’ (fig.72) e de Nossa Senhora do Mar que abençoava, sob o seu manto aberto, quem entrava para o interior do edifício. Aí – a Sala da Síntese – fazia-se uma introdução a toda secção apresentando ao centro um enorme elemento circular – o ‘carrossel’ – que, girando sobre si, suportava um conjunto de bonecos articulados de diferentes escalas que, em movimentos repetidos, representavam “as actividades

do povo, nas ocupações em terra e no mar, nas artes e ofícios, nos trabalhos caseiros e pastoris” (op. cit.): o oleiro trabalhando na roda, a bordadeira com os bilros, o lavrador tentando controlar a mula teimosa, etc.... Nas paredes em redor, em painéis pintados, desenhos coloridos ilustravam um conjunto de quadras populares. Ainda antes de sair deste pavilhão e prenunciando os objectos expostos no seguinte, revelava-se a principal inovação desta exposição, atravessando o visitante a “Saleta dos ourives onde, com os apetrechos próprios do mister, e no meio de peças mais ou menos acabadas, como se fosse na sua oficina, trabalhavam à vista do público” (op. cit.).

A primeira [sala] é constituída pelo carrossel das humildes profissões da gente portuguesa. Floristas, rendeiras, marceneiros, padeiros, cesteiros, pastores, tecedeiras, oleiros, bonecos animados que andam numa autêntica roda-viva repetindo, num infatigável labor, os seus gestos milenares. Nos restantes pavilhões, a obra depois do prólogo, o desenvolvimento depois da síntese, o brinquedo transforma-se em vida porque vamos encontrar na sua faina habitual, em carne e osso, os bonecos do Prólogo. [rasurado: Não era mentira afinal! O pescador em miniatura que se espreita na azáfama das rêdes, naquela grande mó da vida popular é o mesmo que vamos encontrar, em tamanho natural e com perfeita saúde, no Pavilhão da Terra e do Mar. A florista liliputiana do carrossel é igualzinha aquela que na sala das Artes Industriais vai recortando pétalas com as pétalas dos seus dedos.] A mesma identidade entre as tecedeiras de corda e as tecedeiras vivas, entre os pescadores em miniatura e os verdadeiros rendeiros do mar, entre todo aquele povo que saiu da imaginação do artista e aquele que sai da imaginação de Portugal. E é este minha grande objectivo: provar que somos um dos raros países nesta hora, em que vida e poesia são ainda palavras



Fig.73 - Detalhe de página apresentando artesãos a trabalhar no interior dos pavilhões da Secção da Vida Popular, em PANORAMA (1941). Ano/vol.1, n.º1 (Jun. 1941), p.17 [foto do autor]

sinónimas. (Ferro, 1940)

A opção por apresentar verdadeiros artesãos trabalhando perante o público – vestidos com trajes regionais de cada região –, repetia-se em praticamente todos os pavilhões da secção da Vida Popular (fig.73): homens do mar da Póvoa fabricando e remendando redes; rendeiras de Vila do Conde, Peniche e da Madeira; um pastor a entalhar decorações em colheres de madeira; mulheres fabricando flores em papel enquanto cerejeiras decoravam, lavrando e pintando, círios e velas para oferendas; uma barrista moldava bonecos do figurado de Estremoz enquanto artesãs de Lorvão faziam palitos ornamentados em madeira de salgueiro; tamanqueiros faziam socos e chinelas em madeira e cabedal lavrado; cesteiros fabricavam cestas de todos os formatos; na secção do trabalho em madeira fabricava-se “mobiliário rústico” (Chaves, 1940b, s/n.p.) enquanto perto se entalhavam e pintavam cangas como as do Minho; em teares trabalhava-se a lã, o linho e o algodão enquanto uma bordadeira de Castelo Branco trabalhava a fio de seda uma colcha; e por fim, na sala dedicada a olaria, o espaço central era ocupado por oleiros trabalhando nas suas rodas.

Dois anos depois de extensivamente se ter noticiado a existência, ou resistência à modernidade, das antigas tradições em aldeias

180 Para uma descrição mais detalhada do exposto no Centro Regional ver a investigação de Alexandre Costa Oliveira (2018).

de norte ao sul do país – e por entre a exibição de muitas das peças apresentadas anteriormente em Portugal e no estrangeiro – demonstrava-se agora, no espaço que, no verão de 1940, se tinha tornado o centro de todo o país, o quão ‘vivas’ ainda estas se encontravam.

Após exposições onde as peças se tinham sujeitado às condições dos espaços existentes – nomeadamente na Galerie Moos, em Genebra ou na sala de exposições do Secretariado, a São Pedro de Alcântara –, ou a espaços que, mesmo tendo sido criados propositadamente para a sua exibição – como os de Paris, Nova Iorque e São Francisco –, não eram espaços o suficiente para permitir a concepção de percursos expositivos mais complexos – apresentando-se os objectos agrupados por afinidade estéticas – em Belém, pela primeira vez, e graças à amplitude dos espaços¹⁸¹, a exposição possibilitava um maior cuidado na forma como estes se expunham, abordando-se as diferentes naturezas dos objectos de forma singular ou segundo associações tipológicas, funcionais ou de carácter. Os pavilhões – por vezes subdividindo-se em áreas menores – eram, segundo o roteiro (op. cit.), e após o primeiro pavilhão – o do Prólogo –, o Pavilhão da Ourivesaria¹⁸² (fig.74 e 75), da Terra e do Mar¹⁸³ (fig.76 e 77), das Artes e das Indús-

181 Parte dos pavilhões da Vida Popular vieram, mais tarde, a ser utilizados para a ‘construção’ do Museu de Arte Popular que, no entanto, ocupou apenas aproximadamente metade do espaço de 1940 – os pavilhões 4, 5 e 6. Parte do pavilhão 1 e o pavilhão 3 funcionaram como espaço de arrumos num primeiro momento e, depois de remodelados, unidos e aumentados por Frederico George, nos anos 1960, funcionaram como galeria de exposições temporárias do Secretariado até à data da sua destruição por um incêndio em 1981, quando era designada como Galeria Nacional de Arte Moderna. No espaço aberto entre os pavilhões funcionaram, desde os anos 1940, os Mercados da Primavera, mercados de artesanato organizados pelo Secretariado, re-baptizados Mercados do Povo após 1974.

182 Destacando-se, pelo seu formato e pela sua localização a eixo do conjunto, dos restantes edifícios – composições ortogonais unidas entre si por claustros ou pórticos – o Pavilhão da Ourivesaria era uma alta torre cilíndrica, com o corpo forrado por uma membrana rendilhada de motivos sintetizados da ourivesaria popular. No interior, em vitrines protegidas sob uma dramática iluminação pontual, expunham-se peças de ourivesaria popular.

183 Neste pavilhão, com um farol adossado na face virada ao rio – que ainda hoje sobrevive – expunham-se



Fig.74 - Pavilhão da Ourivesaria, Secção da Vida Popular, 1940, fotog. Casimiro dos Santos Vinagre.

[em BA-FCG, Lisboa, Coleção Casimiro dos Santos Vinagre, CFT178.042]

Fig.75 - Interior do pavilhão da Ourivesaria, Secção da Vida Popular, 1940, fotog. Mário Novais;

[em BA-FCG, Lisboa, Coleções Estúdios Mário Novais, CFT003.201522]

temas que se interligavam, as actividades do homem relacionadas com o seu sustento alimentar e o sustento espiritual. – de um lado o mar, apresentando-se modelos de embarcações usadas na pesca de costa de norte a sul – suspensas ou pousadas em prateleiras ao longo das paredes, e em plintos que no meio do espaço tinham formato convergente, ‘em forma de quilha’ –, ao centro, protegido por uma guarda modernista em tubo de ferro curvado, um modelo gráfico de figurinhas tridimensionais com estatísticas



Fig.76 - Vista nocturna do Pavilhão da Terra e do Mar com o farol adossado, Secção da Vida Popular, 1940, fotog. Mário Novais;

[em BA-FCG, Lisboa, Coleção Estúdio Mário Novais, CFT003.041360]

Fig.77 - Interior do Pavilhão da Terra e do Mar, Secção da Vida Popular, 1940, fotog. Mário Novais;

[em BA-FCG, Lisboa, Coleções Estúdios Mário Novais, CFT003.201711]

sobre a pesca nas diferentes regiões, por fim – igualmente protegidos por uma guarda de ferro e sobre



Fig.78 - Sala do Turismo no interior do Pavilhão das Artes e Ofícios, Seção da Vida Popular, 1940, fotog. Mário Novais; [em BA-FCG, Lisboa, Coleção Estúdio Mário Novais, CFT003.201520]

Fig.79 - Espaço dedicado à Música, Canção e Dança no Pavilhão das Artes e Ofícios, Seção da Vida Popular, 1940, fotog. Mário Novais; [em BA-FCG, Lisboa, Coleção Estúdio Mário Novais, CFT003.201521]

trias, ou Ofícios¹⁸⁴ (fig.78 e 79), dos Transportes,

um estrado-caixa cheio de areia fina – dois homens vestidos com camisolas de lã poveiras, sentados no areia, fabricavam redes de pesca, similares às usadas para forrar as paredes da sala ou criar divisórias;

– noutro ponto da sala, como complemento a estes últimos, mulheres de localidades piscatórias criavam rendas de bilros ou de agulha;

– noutro espaço, expunham-se objectos associados à pastorícia – nomeadamente artefactos realizados, a canivete, em madeira ou chifre, durante os tempos mortos – enquanto um verdadeiro pastor esculpia colheres em madeira com desenhos geométricos e símbolos.

O resto do pavilhão – associando-se à vida do mar por uma sereia modelada em fio de arame e à vida da serra pela referência aos símbolos da superstição popular gravados nas peças – apresentava elementos ligados ao espiritual, do pagão às representações das diferentes Nossas Senhoras de devoção marítima, não faltando a presença de andores, ex-votos, santinhos, registos de azulejos, mas também menções às romarias, fogos de artifício, etc.

184 O Pavilhão das Artes e Ofícios expunha um diversificado conjunto de actividades ligadas à produção ma-

da Tecelagem e da Olaria¹⁸⁵ e por fim o da Doçaria¹⁸⁶.

terial: uma extensa colecção de objectos de luminária em diferentes materiais e para diferentes fins; uma série de painéis referentes a diferentes saberes da ‘arte popular’ – dos físicos “peleteria, escultura, tatuagem, esgrafito, trapologia [bonecos de trapos], incisão [ou] gravura” à abstracção da “saboria [e] poesia” (Chaves, 1940b, s/n.p.) –; toda uma parte desta sala era dedicada ao produção de figurado em barro, contando com a presença de artesãos de Estremoz trabalhando perante os visitantes, pela primeira vez o figurado popular era definido – quer em expositores de parede quer noutro no centro da sala – pelos respectivos centros nacionais produtivos: Barcelos, Prado, Gaia, Mafra, Estremoz, Vila Viçosa e Açores; artesãos trabalhavam círios e velas de cera e outras ainda flores artificiais, expondo-se a produção destes ofícios em seu redor, tal como ainda conjuntos de chapéus decorados das romarias e de máscaras dos caretos de Mogadouro; numa sala um cesteiro fazia cestos rodeado pelos diferentes tipos de cestaria produzidos em Portugal; noutro ponto apresentavam-se as ‘indústrias do metal’ com objectos trabalhados em ferro, cobre, latão e folha-de-flandres e da madeira, produzindo-se, ao vivo, cadeiras alentejanas e cangas do Minho. Neste pavilhão havia ainda uma sala do turismo, onde a “Habitação rústica e [...] outras construções de utilidade popular” apresentavam-se em fotografias e “modelos realizados em redução demonstrativa” (op. cit.) encontrando-se presente o Galo de Prata de Monsanto, e um corredor, de acesso à sala de cinema, dedicado à Música, Canção e Dança com instrumentos musicais apresentados em vitrines, intercalados por painéis com fragmentos de letras e pautas do cancionário popular. Em cada um dos lados do pórtico que fazia eixo a todo o complexo, unindo este pavilhão com o seguinte, apresentavam-se meios de transporte (aquáticos de um lado e terrestres do outro) e os trajes regionais a eles associados, os primeiros através de modelos de barcos ou de carros (complementados por verdadeiros aprestos e arreios) e os trajes através dos bonecos de Tom e Dalila Braga.

185 Neste pavilhão, por vezes referido como parte do anterior, para além dos meios de transporte e bonecos trajados já referidos na nota anterior, apresentava-se “Uma ideia felicíssima, vestir manequins modernos com trajes regionais portugueses, mostrando assim claramente a sua extrema elegância” (Ribeiro, 1941) e, ainda acerca das indústrias têxteis, um sala cheia de peças nas paredes e expositores entre as quais diversos artesãos cardavam, fiavam, teciam em teares ou bordavam; na sala seguinte, uma disposição parecida apresentava pelo chão e paredes inúmeros objectos de cerâmica utilitária – da miniatura de cantarinha à gargântua talha de vinho, do simples barro cozido ao prato pintado e vidrado – enquanto, ao centro, oleiros trabalhavam na roda.

186 No último pavilhão, com acesso ao claustro, apresentava-se, intercalados por tabuleiros de Tomar, painéis sobre mesas inclinadas com pratos de barro pintados com alusões a exemplos do receituário da doçaria conventual e popular nacional, que se podiam adquirir e consumir logo ali. No tecto, iluminando a sala, encontravam-se os candeeiros de ferro forjado dese-

Do ponto de vista do desenho da exposição a escolha recaiu, uma vez mais, numa linguagem próxima da contemporaneidade (fig.3.291 a 3.297): espaços amplos que se sucediam; ângulos arquitectónicos suavizados em curva; marcações volumétricas em altimetria para os artesãos, expondo da melhor forma o seu labor – como estrados elevados ou o fosso cilíndrico dos oleiros; formas simplificadas para o desenho de nichos, vitrines ou molduras; elementos geometrizados como elementos de suporte – como as grelhas suspensas do tecto para suporte de peças têxteis; utilização de materiais industriais – painéis de chapa de ferro distendida a fazer paredes e divisórias, volumes curvos em madeira folheada, tubo de ferro curvado quer como apoio de peças quer nas minimais guardas dos espaços dos artesãos¹⁸⁷ – ou apropriação de materiais ‘tradicionais’ – paredes forradas em meia cana de madeira (simulando o tradicional encançado), painéis em esteira algarvia, ou redes de pesca esticadas. A iluminação era maioritariamente realizada por globos brancos integrados em tambores cilíndricos pendentes do tecto que, ou criavam grelhas ortogonais de círculos de luz branca ou, pontualmente, acompanhavam o ‘desenho’ dos elementos que iluminavam, como o tecto circular rebaixado com pontos de luz sobre a arte de Estremoz.

Referência reais à ruralidade realizaram-se de forma pontual: o tronco de árvore cortada de cujos galhos pendiam os chocalhos; as rodela de tronco sobre os quais o figurado de barro era exposto e que forravam a parede atrás do entalhador de cangas; ou a genuína mesa e cadeira alentejana onde a artesã de Estremoz trabalhava. No resto a opção era por elementos mais modernistas ou versões

nhados por Tom para a sala do artesanato do pavilhão de Paris.

187 A solução experimentada pela primeira vez em Paris, na sala do Turismo, com a guarda de tubo de ferro que se desdobra como suporte das estruturas das cadeiras de descanso em lona – repetida em Nova Iorque – voltaria a ser utilizada agora na sala do Turismo, no pavilhão das Artes e Ofícios. Dentro da mesma linguagem, e para lá das guardas de protecção já referidas refiram-se os apoios dos andores curvados em forma de M, que contrastavam, na sua simplicidade, com a exuberância dos elementos neles expostos.



Fig.80 - Espaço dedicado aos meios de transporte, Secção da Vida Popular, 1940, fotog. Mário Novais; [em BA-FCG, Lisboa, Coleção Estúdio Mário Novais, CFT003.201748]

‘transliteradas’ da tradição pelos artistas decoradores podendo-se referir o mobiliário utilizado pelos artesãos que copiava as formas, sintetizando-as, de bancos baixos ou bancadas do mobiliário tradicional; as infinitas estanheiras que se prolongavam do chão ao tecto expondo pratos e travessas decoradas; ou os nichos modelados em forma do vazio de enormes garrafas, onde se apresentavam miniaturas de barcos. A apropriação de elementos noutras funções também foi solução recorrente – como o já mencionado uso das redes de pesca; ou a divisória do espaço, no espaço referente aos transportes aquáticos, realizada por uma fila de enormes remos colocados ao alto (fig.80). Motivos ornamentais traduziram-se em elementos bidimensionais simplificados, como faixas de ‘bordado’ recortadas em madeira pintada; corações decorando as molduras das peças de figurado; ou volutas ou recortes contra-curvados em pranchas lisas.

Graficamente – em títulos, tabelas, painéis e murais – as referências de traçado ou de tipografia reflectiam igualmente alguma síntese do modernismo, mesmo quando recorrendo a um figurativo lírico, simplificando-se linhas e formas dos motivos, e fazendo-se um predominante uso de cores sólidas, mais ou menos saturadas¹⁸⁸. As

188 Se os registos fotográficos e cinematográficos realizados foram maioritariamente a preto e branco, e apenas se adivinhasse o uso de cor em algumas ilustrações publicadas à época, ressalva-se a existência do filme de pouco mais que dez minutos realizado pelo eng.

fontes ou eram de carácter modernizante – tipografia não serifada extremamente condensada, uma escolha comum no período – ou versões, igualmente condensadas, mas profusamente ornamentadas e coloridas, procurando representar uma determinada ‘ruralidade’. Seria nos elementos gráficos que uma maior exuberância seria experimentada pelos autores, contrastando-as com as soluções arquitectónicas e expositivas mais depuradas.

Salvaguardando que o discurso produzido nas experiências anteriores teve, em 1940, espaço para se reorganizar de forma um pouco mais consentânea, etnográfica – segundo uma taxonomia quase científica –, ao subdividirem-se os conteúdos que anteriormente se combinavam apenas pelo seu valor estético, refira-se que a reafirmação deste valor continuou a ser principal preocupação, mesmo que mais contextualizado, como o único capaz de fundar a criação de um novo paradigma nas artes portuguesas, tão desejado pelo Secretariado

O Secretariado da Propaganda Nacional, no desenvolvimento da sua política do espírito, não lhe interessa a realização de iniciativas dispersas, sem continuidade. As suas realizações não são festas artísticas de Fulano ou de Beltrano. Temos a nossa revolução a fazer, o nosso programa. No domínio das coi-

Carneiro Mendes – à guarda da Cinemateca Nacional (Mendes, 1940) – que, usando rara película de 16mm a cores, surpreende pela inesperada saturação cromática a que o cinzento comum dos registos nos habituou. Infelizmente, devido à incapacidade da tecnologia, apenas captou imagens exteriores da exposição, não deixando de ser possível deduzir – pelo profundo azul cobalto da fachada do Pavilhão do Prólogo com nome e desenho alusivo destacando-se a amarelo, e pela vibração cromática de alguma da estatuária do Centro Regional captada no filme – o quão colorido seria toda a apresentação quer exteriormente, quer, também, nos seus interiores – situação recorrente, aliás, em toda a exposição. Da mesma forma, as filmagens realizadas por Philip Medicus, em película Kodachrome, nas exposições de Paris e Nova Iorque, concedem-nos uma visão completamente diferente, mais realista, dos eventos, vislumbrando-se da participação portuguesa, no primeiro, pouco mais que uma panorâmica da frente do pavilhão e, no segundo, uma mais completa ‘visita’ do exterior do pavilhão e jardins (Medicus, 1937, 1940).

sas do espírito, por exemplo, possuímos esta aspiração definida. A renovação do gosto em Portugal. Todas as nossas iniciativas, desde uma exposição de quadros a uma exposição de montras, buscam essa finalidade. É que temos a convicção profunda de que o nosso ressurgimento não será completo enquanto houver restos de sensibilidades pesadas, feias, refractárias do bom gosto. Para essa campanha vamos nós buscar precisamente, minhas senhoras e meus senhores, as nossas melhores armas. É o povo, sempre o povo, o melhor mestre na matéria. Queremos nós trazer para a vida corrente, para a decoração dos nossos lares, filtradas pela visão dos artistas, as linhas, as formas, as cores das artes populares portuguesas e teríamos dado um grande passo na revolução do gosto em Portugal. Quando nos dedicamos, portanto, com tanto entusiasmo, à cultura da vida popular, não é pelo prazer infantil de brincar com bonecos ou pela aspiração legítima de desenvolver os nossos estudos etnográficos. É antes porque julgamos, repito, que a nossa arte rústica é a grande fonte do bom gosto nacional. Tudo faremos assim para ver, um dia, transformados em poesia, música, pintura, escultura, dança todos os motivos deste Centro Regional que poderia ser a harmonia, a caixa de tintas, o bailado da arte portuguesa contemporânea. (Ferro, 1940)

No que concerne a uma reflexão sobre uma concepção de mobiliário ou de interiores de raiz vernacular, o Centro Regional continuava a repetir a opção anterior, pontualmente mostrando exemplos de objectos do universo doméstico que, ricos na sua ornamentação, demonstravam o espírito desejado – cestaria, olaria utilitária, têxteis (tecido à renda ou bordado), trabalho em cortiça ou metal (luminária, ferragens, instrumentos para controle do fogo) –, peças de uso devocional com carácter decorativo – flores artificiais, trabalho em cera, ourivesaria –, objectos com outro carácter funcional apropriados como elementos decorativos – brinquedos, arreios em couro, jugos em



Fig.81 - LAGE, Francisco; CHAVES, Luiz; FERREIRA, Paulo (1940) - Vida e Arte do Povo Português, capa e páginas interiores [foto do autor]

madeira entalhada – mas uma muito parca atenção aos interiores como um todo ou a peças de mobiliário doméstico ressaltando-se, mais uma vez singularmente, apenas o mobiliário alentejano pintado.

Perante os etnógrafos do Secretariado o problema do mobiliário vernacular continuaria a ser o mesmo: a rusticidade e falta de ‘qualidade’ estética das peças segundo os parâmetros que almejavam. Permaneciam como ilustrações da rudeza do viver da população rural empobrecida, a quem a aquisição/produção de móveis não era fácil, nomeadamente peças com algum carácter ornamental. Segundo Francisco Lage

não existem catálogos nem modelos idóneos de mobiliário a que possa chamar-se português com carácter tradicional respeitante a qualquer das nossas províncias ou regiões. Mobiliário verdadeiramente português houve-o com certeza, mas foi há muito destruído pela ignorância e pelo efeito avassalador das modas. (em ofício datado de setembro de 1947, constante no arq. SNI cit. por Alves, 2007, p. 115)

Mais tarde, noutra ofício – também guardado no arquivo do SNI – datado de outubro de 1952, reiterava a mesma posição

Ora, o que presentemente não existe, porque foi destruído em larguíssima escala por influência da moda [...] e muita ignorância, já existiu entre nós

desde o séc. XVI até ao séc. XIX: mobiliário genuinamente nacional, de estilo regional e características portuguesas, com alto poder decorativo e representativo em qualquer parte, construído em tradicionais madeiras de castanho, nogueira e espécies exóticas provenientes dos nossos domínios ultramarinos... [...]

Pelo hábito de se falar em mobiliário regional português tem-se a enganadora ideia de que ele tem existência real e pode adquirir-se, o que não sucede de facto. Exceptuando o mobiliário da casa rústica das províncias portuguesas, que desempenha a simples função utilitária, primário e sem carácter definido, pobre de imaginação construtiva, muito longe de ter um estilo afirmativo e portanto sem qualquer categoria representativa, nada existe que permita uma utilização digna. (cit. em op. cit., pp.115-116)

Aqui residia o busílis, a ‘utilização digna’ que se desejava destas peças, e que dificilmente o que se encontrava nas habitações por Portugal adentro detinha. As peças de mobiliário existentes, toscamente produzidas e servindo as mais básicas funções utilitárias, não tinham lugar na fantasia desejada pelo Secretariado, não só por não terem um imediato re-uso funcional na casa burguesa, como, por não serem potencial-

mente decorativas, dificilmente podiam ser apropriadas como ornamentos – desligando-se assim da sua função anterior – como se fazia com olaria pintada, cangas minho-tas e arreios algarvios coloridos, ou até mesmo com simples redes de pesca, que de ornamental nada tinham, até se pendurarem como cortinas, grinaldas ou festões.

A cama de bancos, o arcaz de tábuas lisas, o incómodo escanho, a baixa banquetta ou a tosca tripeça, testemunhando a condição em que sobreviviam os estratos populares do mundo rural, dificilmente se transporiam directamente para o lar contemporâneo, ficando-se pela desdenhativa observação do ‘tão típico!’ – mais próxima do ‘tão rude!’ – não contendo a qualidade estética de portugalidade que outras peças granjeavam, não fazendo assim parte do desejado “cartaz vivo, um ambiente nacional permanente, inconfundível e porventura atractivo” (o mesmo ofício de Lage cit. em op. cit., p. 117).

Mais interessante é entender-se que o único género que, comumente, era entendido como próximo desse limiar, o mobiliário pintado alentejano, seria, pelos mesmos etnógrafos, lido como uma degeneração, considerando o próprio Francisco Lage ser “apenas um caso engraçado inventado em Évora, mas incapaz de representar a fisio-



nomia tradicional do Alentejo” (ofício datado de outubro de 1944 cit. em op. cit., p.111), percebido como decorrente de processos de adulteração feitos pelos próprios autores populares.

Resumindo o que se via nos pavilhões da Vida Popular, editou-se, ainda nesse ano, pela Secção de Propaganda e Recepção da Comissão Nacional dos Centenários – igualmente dirigida por Ferro – o livro *Vida e Arte do Povo Português*. Primeiro edição de fôlego do Secretariado sobre a etnografia nacional, foi dirigida por Francisco Lage, Luiz Chaves e Paulo Ferreira – responsável pela direcção artística e ilustrações (fig.81 na página anterior) –, e contou com a colaboração de diversos autores especializados: o próprio Chaves assinando três textos “O traje do Povo”, “Arte dos Namorados” e “Ourivesaria Popular”; Sebastião Pessanha, “Teares e Tecedeiras”; Rocha Madahil, “Barcos de Portugal”; Luís de Pina, “Arte Popular”; Maria Madalena de Martel Patrício, “Bordadoras e Rendilheiras”; Vergílio Correia, “O Carro Rural”; Guilherme Felgueiras, “A Faina do Campo”; Tude de Sousa, “Pastoreio e Arte Pastoril”; Cardoso Martha, “Luminária Popular”; padre Moreira das Neves, “Festas do Calendário”; Armando Leça, “Danças e Cantigas”; Arnaldo de Matos, “O Fogo de Vistas”; e Santos Júnior, “Oleiros e Olaria” e “Bonecos de Barro”.

A reflexão realizada sobre alguns temas que se aproximavam daquilo hoje denominado por ‘cultura imaterial’ – festejos, a dança e

o canto ou a faina agrária –, e mesmo sobre outros temas, aparentemente mais técnicos e menos ‘artísticos’ – como os meios de transporte –, acabaria por predominar no teor deles como produção artística. Isto seria menos entendível em alguns dos textos – mais científicos e com menor carga lírica que o costume – mas sobretudo nas ilustrações de Paulo Ferreira e nas fotografias de Mário Novais para uma edição luxuosamente cuidada que se idealizou para uma elite culta – como aliás grande parte das acções do Secretariado –, contrariando as palavras de Ferro, simplesmente retóricas¹⁸⁹, do quanto o livro era para o povo¹⁹⁰.

Mais uma vez, nada nele consta sobre o espaço doméstico, referindo-se alguns dos capítulos a temáticas que, tangencialmente, influenciavam, ou povoavam, esse universo: as indústrias têxteis, a luminária e a olaria utilitária ou de figurado e, de uma forma menos acentuada, os artigos sobre a arte dos namorados e a arte do pastoril referindo toda uma tradição de realização de objectos oferecidos a noivas para o seu enxoval.

189 Diria na conclusão do seu texto de introdução

Alguns exemplos apenas mas, talvez, os suficientes para vos demonstrar, no pórtico deste livro raro, oferecido ao povo português, que a nossa arte popular, simultaneamente realista e poética, é a permanência da nossa História viva através dos séculos, o seu alfabeto de imagens. (Ferro em Lage et al., 1940, p.3)

190 Sobre este livro como momento dos estudos etnográficos nacionais e como veículo de discurso do regime ver a investigação de Vera Alves (Alves, 2007)

Fig.82 - CHAVES, Luiz; TOM (1940) - Artes e Indústrias Populares. capa e páginas interiores [foto do autor]

Outro pequeno livro, intitulado *Artes e Indústria Populares*, seria publicado pelo SPN, numa dupla edição em português e francês (fig.82), com texto de Luiz Chaves, e ilustrações e arranjo gráfico de Tom (Chaves, 1940a). O texto seguiria um tom mais lírico e elegiaco que científico, utilizando o que se via em toda o Centro Regional como guião. As ilustrações de Tom encontradas ao longo das páginas, esboçadas, mas mais realistas, contrastavam com as usadas nas capas e badanas, moderna e sinteticamente reduzidas a formas de cores sólidas com contornos regularizados.

Um segundo volume de *Vida e Arte* chegou a ser projectado – nunca se concretizando a sua edição – para o qual se conceberam capítulos que reflectiriam mais sobre o habitar: Luiz Chaves escreveria sobre “A Paisagem e as Povoações” e “A Habitação Rústica”, Cardoso Martha sobre “O Arranjo Interior da Habitação”, Sales Viana sobre “O Ferro Forjado”, Sebastião Pessanha sobre “Os Doces de Romaria”, Armando de Matos sobre “Indústrias Caseiras” e Jorge de Faria sobre “Teatro Popular” (segundo documentação existente no Arquivo SNI referida em Alves, 2007, p.156).



Fig.83 - Construção dos edifícios das Aldeias Portuguesas, 1940, fotog. Kurt Pinto.

[em AMLSB, Arquivo Fotográfico, PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/KPI/000015]

13. Uma ‘aldeia’ na cidade

Se nos pavilhões da Secção da Vida Popular os objectos uma vez mais tinham sido apresentados aos visitantes fora do seu contexto, solenizados como peças ‘museografadas’ num ambiente contrastadamente modernista – apesar de a sua actual produção se poder observar mesmo ali ao lado, atrás de uma guarda que separava esse ‘mundo tradicional’, que era necessário proteger, do público urbano que, admirado, o observava (praticamente da mesma forma como se vêm animais exóticos nos espaços de um jardim zoológico) – do outro lado da linha de comboio Lisboa-Cascais a experiência era diferente.

O Núcleo das Aldeias Portuguesas (fig.83), continuando a analogia, permitia que o visitante sentisse essa genuína portugalidade de forma próxima, quase vivenciável, passeando entre os edifícios e os seus habitantes, como se de um ‘safari-park’ se tratasse¹⁹¹. Estes, vestidos nos seus trajes

191 O mesmo ocorria na Secção de Etnografia Colonial, onde o exotismo do ‘diferente’ potenciava a situação, entre indígenas semi-nus remando pirogas no lago oitocentista do jardim, e uma rua de comércio macaense próxima de um enorme pagode construído sobre uma base em forma de elefante. Não podendo, a maior parte, realizar muito do que seria a sua ‘vida’ habitual – tendo em conta a inexistência de campos agrícolas onde trabalhar, a possibilidade de caça ou pesca – restava aos habitantes das aldeias indígenas a produção de algum artesanato e o dever de participar nas acções desenvolvidas pelos missionários que os acompanhavam ou assistir à missa na capela das missões aí construída Portuguesas.

regionais, ‘viviam’ a sua vida normal, trabalhando nos seus ofícios e misturando-se, na sua azáfama diária, com os curiosos visitantes que os observavam

Dançava-se e cantava-se a valer ali mesmo ao pé [...]

O pastor de Monsanto tocava a sua flauta pastoril [...]

Toda a gente das aldeias vivia na exposição de Belém a sua vida habitual, ia à igreja rezar à Virgem Maria, ia à fonte encher a cantarinha [...]

Um dos recantos mais curiosos das aldeias era a casa da noiva da Malpica... com noivos e tudo... (locução em Ribeiro, 1941)

Entrando-se por um arco de romaria – similar aos do Minho – que saudava o visitante dizendo ‘Bem-vindos’, concentrava-se todo o Portugal em poucos hectares, num aglomerado hibridamente feito de partes, no qual, ao passar-se de um largo para a rua seguinte, se transitava, num virar de esquina e por artes mágicas, das montanhas do Norte para o litoral algarvio¹⁹².

Essa concentração realizou-se, arquitectonicamente, num projecto que inicialmente ainda contou com a colaboração de Raul Lino, mas que veio a ser realizado por Jorge Segurado – arquitecto do Secretariado –, e Eurico Sales Viana – também arquitecto e responsável, dois anos antes, pela encenação que dera a vitória a Monsanto – com a colaboração de Tom, que desde há anos era responsável pelas apresentações internacionais

Estes ‘zoos’ humanos, mais coloniais ou mais regionais, eram prática, desde há muito, nos grandes eventos internacionais onde as encenação das aldeias colonial ou das suas versões rurais, apoiavam a criação dos mitos nacionais, ou imperiais. Mesmo na exposição de Paris, três anos antes, paradigma do desejo de modernidade, existia toda uma secção representativa das colónias francesas – na *Île aux Cygnes* – com arquitectura local e população autóctone, e o Centro Regional, onde a maior parte das províncias francesas optara por construir pavilhões que não deixavam de registar o respectivo cumho regional.

192 Recorde-se o prazer de António Ferro, doze anos antes ainda como jornalista, ao visitar o *Pueblo Español* na Exposição Internacional de Barcelona (ver sub-cap. 4.). Mas se em Barcelona a opção tinha sido mais monumental, em Portugal, Ferro optara pelo pequeno mundo rural.



Fig.84 - Construções da Beira Alta no Núcleo das Aldeias Portuguesas, 1940, fotog. Casimiro dos Santos Vinagre.

[em BA-FCG, Lisboa, Coleção Casimiro dos Santos Vinagre, CFT178.101]

Fig.85 - ‘Minhota’ e criança passeando-se entre construções do Alentejo e Algarve, Núcleo das Aldeias Portuguesas, 1940, fotog. Casimiro dos Santos Vinagre.

[em BA-FCG, Lisboa, Coleção Casimiro dos Santos Vinagre, CFT178.010]

da arte popular e em 1938 participara activamente no concurso das aldeias, inclusive desenhando o troféu. Em pequenos aglomerados, as casas representavam, mais ou menos fielmente – tendo em conta a construção ser efémera, com materiais fingidos, erigida num ápice e de génese erudita – povoações do Minho, Douro Litoral, Trás-os-Montes e Alto Douro, as três Beiras, Estremadura, Ribatejo, o Alentejo e o Algarve (fig.84 e 85). Mais ao menos ao centro, o Campo da Feira, onde durante toda a exposição decorreu um mercado de venda de artesanato., e perto, a Capela de Santo António, espaço religioso das aldeias¹⁹³.

193 *O conjunto das Aldeias Portuguesas abrange representações de casas populares de todas as nossas províncias e ilhas adjacentes. Na impossibilidade absoluta de reunir quantos tipos de casas e fôrmas de povoações há em cada uma dessas regiões grandes, foi necessário*

Tiradas pelo natural, réplica fiel das autênticas ruas e casas portuguesas. [...] Verdadeiro brinquedo da exposição, resumo de tudo o que há de mais bonito, alegre e pitoresco por esse Portugal além... (op. cit.)

Concentrada seria igualmente a vida dos figurantes-aldeões desta ‘aldeia’, repetindo os mesmos gestos e tarefas diariamente (fig.86 e 87), numa encenação que em tudo contribuía para o realismo da cenografia construída para a sua ‘vivência’:

O «Zé da Frita», vestido de peles, guarda as ovelhas e toca [no] pífaru ou no oboé as singelas melodias, que os animais já conhecem de longe. (Chaves, 1940b)

O pastor de Monsanto assim terá tocado, todos os dias de junho a dezembro, ao pé de uma tabela que assinalava prosaicamente “pastor de Monsanto” com o desenho de um galo que funcionava quase como símbolo de ‘denominação de origem controlada’. Os animais que ‘já conhecem de longe’ as melodias, não são visíveis em nenhuma fotografia ou filme da exposição sendo que, possivelmente, nunca terão descido da serra a Lisboa, no que seria uma operação logística demasiado complicada para manter por seis meses ali em Belém.

E tal como o ‘Zé da Frita’, raparigas foram encher a cantarinha à fonte e namoriscaram perto das alminhas no caminho ou dos diferentes cruzeiros que assinalavam o centro de cada aglomerado; mulheres do Minho fiavam, dobavam e faziam meias nas suas

escolher alguns dos modelos, e agrupá-los em aldeamentos simbólicos. § Não era bastante a área inteira da «Exposição do Mundo Português», para caberem as variedades características da casa popular e ficarem inteligentemente dispostas as aldeias, distribuídas consoante às realidades, como a terra é e como nela vive a gente. § A planície, a montanha, a beira-mar imprimiram caracteres particulares às aldeias. O trabalho a que se dedicam os habitantes, para tirarem da terra o que pode dar, influiu com exigências poderosas na forma da casa e no equilíbrio das aldeias. § Seriam muitas, assim! Por isso, a dificuldade estava em dar preferência às casas mais próprias para representar as regiões do mesmo género, e, a seguir, agrupá-las em núcleos de aldeias, mais ou menos comuns a províncias com afinidades recíprocas. § Aí estão as casas e as aldeias no que têm de mais sugestivo. Não lhes falta o factor humano, vivo, da população a trabalhar, a cantar, a colori-las com os trajes femininos. (Chaves, 1940b, s/n.p.)



Fig.86 e 87 - Figurantes das Aldeias Portuguesas na ‘sua vida’, 1940, fotog. Casimiro dos Santos Vinagre e Mário Novais. [em BA-FCG, Lisboa, Coleções Casimiro dos Santos Vinagre e Estúdio Mário Novais, CFT178.021; _029; CFT178.201743]



varandas enquanto perto do espigueiro três homens cortavam troncos de pinho para fabricar gamelas, protegidos do sol por chapéus de aba larga; mulheres do Sul faziam obras de empreita e os homens trabalhavam a pita; no Campo da Feira, raparigas – protegidas do sol por modernos guarda-sóis quadrangulares – vendiam potes, pratos e figurado de barro produzido por todo o país, ou mesmo ali, no ‘Alentejo das aldeias’, onde numa ‘oficina de Niza’ um oleiro levantava peças na roda, posteriormente decoradas por mulheres sentadas no exterior. Uma das situações mais peculiares terá sido a dos noivos que, sentados na casa da noiva da Malpica, estoicamente sustentaram o seu noivado durante seis meses, cumprimentando o público que lhes visitava a casa¹⁹⁴.

Em ruas e largos com os nomes das províncias – Ladeira de Trás-os-Montes, Rua do Algarve, Largo da Beira Baixa, Travessa do Alentejo, entre outros – funcionaram pequenos estabelecimentos – assinalados por tabuletas graficamente cuidadas nas fachadas – onde os visitantes podiam adquirir *souvenirs* e comer ou beber especialidades regionais contando-se com uma Estalagem do Senhor Roubado, Doces de Ovos dos Conventos, Adega do Ti Zé e a Tendinha do Frei João (visíveis em Ribeiro, 1941).

Pela descrição constante no roteiro do Centro Regional, entende-se que, para além destes estabelecimentos, alguns interiores das casas poderiam ser igualmente visitados [sobre as habitações do Minho referia-se] *Escadas exteriores, por vezes parecem construções de bonecas. Alpendres guardam como dosséis a entrada, familiarmente solene, no lar de lavrador mal remediado, mas confiado na paz do Senhor.*

[sobre as casas transmontanas] *As ja-*

194 Já dois anos antes, em Paúl e Monsanto, o júri tinha visitado, respectivamente, “A casa da noiva [...] e] A casa dos noivos” (Leça et al., 1938), em encenações que terão implicado a decoração especial dessas habitações.

Menções às aldeias visitadas dois anos antes autenticavam as suas cópias de Belém, referindo-se, assim, a ‘casa de Paúl’, as tecedeiras que seriam de Almalaçães, mas também Malpica – povoação descrita por Sales Viana no relatório provincial da Beira Baixa –, para além da já antiga habitual referência a Olhão, pelo ‘cubismo’ das suas açoteias.

nelas pequeninas deixam entrar escassa luz. As varandas recatam-se a medo, encolhem-se no recanto das paredes, a protegerem o interior contra as lufadas de vento e as invasões da chuva frígida e da neve. Saifumodostectos, coadopelacoberturarústica, e pelas janelas e portas quasi escondidas. [...] Da varanda pendem résteas de cebolas a enxugar. Lá dentro nas lareiras, com o escano de castanho, os trasfogueiros e o mourão, arde o fôgo da casa, que nunca se apaga.

[na Beira Litoral] O trabalho faz cantar. No tear de Almalaguês, a tricana dos arredores pitorescos de Coimbra faz obra branca e de côr. O tear contém peças de arte popular, nas lançadeiras, nos pêsos, em fôrma de coração muitos deles, nas fitas e cambos bordados, que os suspendem; não é preciso ir, como a cantiga diz, buscar tão longe os atoalhados de feitura caseira, para dar a Nossa Senhora:

Senhora da Encarnação,
Tens uma toalha de renda;
Veio de Vila-do-Conde,
E foi feita de encomenda.

[sobre a Beira Baixa] A «casa da noiva» de Malpica, preparada para o dia grande, é um museu de arte rústica, onde se desenvolve tôda a poesia da alma da mulher. Louças, panos, rendas, mobília, alfaia doméstica e agrícola, trem de cozinha, tudo está em exposição como os corações dos noivos.

[no Ribatejo] Por dentro, a casa tem o que precisa e pouco é. Uma sala, onde não falta o oratoriozinho, umas cadeiras, uma mesa, as caixas ou arcas da roupa. Tem menos compartimentos que o coração da cantiga do Ribatejo:

O coração tem quatro quartos,
Dois de cal e um de areia;
Tem no meio uma linda sala,
Onde o meu amor passeia.

[na Estremadura] As escadas exteriores sobem do quintalinho com parreiras, onde geme a nora mourisca. Tudo serve para vaso de plantas, desde que possa conter mão cheia de terra; caiadas, as latas ou os caixotes sem ou-

tro uso, assentam em muros e poiais, à beira do poço da nora, à janela, sobre a casota da criação, por tôda a parte. Estas casinhas estremenhas, valem aguarelas de artista, e lembra-se a gente de que ali vivem as saloias, lavadeiras da roupa suja de Lisboa, e fornecedoras de quantas verduras ilustram de paisagem de ortas, os arredores e a mesa da cidade.

[no Alentejo] Interiormente, as casas apresentam-se tão brancas como por fóra. As mobílias coloridas de Évora e Estremoz, os papeis de côr forte, recortados nas estanheiras e prateleiras, os paninhos brancos nos poiais e nos copeiros, a louça vidrada e de grandes flôres amarelas do Redondo, ainda fazem sobressair mais a alvura de tudo. É, como diz a cantiga:

Nas terras do Alentejo
É, tudo tão aseado!
As casas e os corações
Sempre tudo anda lavado.

Aqui e ali, não faltam as pequenas indústrias pastoris da cortiça, da madeira e do osso ou do chifre.

[por fim, sobre o Algarve] São assim algumas das casas da aldeia algarvia da Exposição. [...] Pelos recantos e quinteiros das casas, ou nas lojas delas, mulheres trabalham em esparto obras de empreita; homens desfibram a pita e fazem barrigueiras e outras utilidades da faina agrícola. Além, fica a latada para séca de peixe. (Chaves, 1940b, s/n.p.)

As descrições, no seu lirismo, davam logo a entender a modéstia dos interiores: o ‘lavrador mal remediado, mas confiado na paz do Senhor’, ‘por dentro, a casa tem o que precisa e pouco é’, ‘tem menos compartimentos que o coração’, ‘tudo serve para vaso de plantas’, sendo a pobreza honrada cristã sempre entendida como qualidade. Poucas peças se re-

ferem de cada interior, sendo, ainda assim, em maior número as referências nos interiores do sul: o escano e o trasfogueiro de Trás-os-Montes; o tear de Almalaguês; o oratório, as cadeiras, a mesa, e as arcas de roupa do Ribatejo e as mobílias pintadas, e as estanheiras, prateleiras, poiais e copeiros decorados com papéis e panos do Alentejo. Apenas a casa da noiva de Malpica aparentava maior riqueza, raro fruto da ‘ocasião’ que se celebrava: ‘um museu de arte rústica [...] Louças, panos, rendas, mobília, alfaia doméstica e agrícola, trem de cozinha, tudo está em exposição’.

Na realidade poucas representações desses interiores sobrevivem: algumas fotografias no espólio de Mário Novais e Casimiro Vinagre, posteriormente usados em publicações do Secretariado, e alguns vislumbres de espaços no documentário de António Lopes Ribeiro.

No filme de Ribeiro Lopes o primeiro plano de um ‘interior’ corresponde na realidade ao plano aberto de uma profunda varanda alpendrada onde duas ‘lavadeiras minhotas fiavam, dobavam e faziam meias’, seguido de planos aproximados da que se encontra a fiar. Enquanto uma atravessa a varanda para fazer girar o que poderá ser uma enorme dobadoura, a outra fia, sentada, não sendo visível em que tipo de móvel se encontra, possivelmente uma banquetta baixa. Próximo desta, vêem-se dois espadeladouros de linho de arestas recortadas e faces gravadas e ao fundo, encostadas à guarda da varanda, entre vasos de sardinheiras, rocas de fiar, enquanto na trave do beiral se encontram penduradas espadelas. A seu lado, encostada à parede da casa, uma cantareira com alçado de prateleiras para pratos. De construção simples apenas tem recortes no saial, na abertura dos compartimentos dos cântaros e na peça de remate superior. Penduradas no topo do tecto duas lanternas quadrangulares em folha-de-flandres iluminam o espaço, embora a filmagem fosse diurna. A seguir, filmado da rua, vê-se uma outra rapariga sentar-se numa

pequena varanda de um piso alto. No plano seguinte, próximo, vê-se que faz meias com agulha. No espaço apertado, vasos com plantas e um cântaro no chão, uma cesta pendurada na parede entre uma roca com outros atavios bordados e uma réstea de espigas de milho, enquanto uma abóbora seca ao sol, equilibrada no parapeito da varanda. Não obstante o uso das varandas ter dado azo a imensos estudos desde o século XIX, promovendo-se este aspecto da arquitectura vernacular como um dos principais na caracterização da Casa Portuguesa – como espaço protegido no Verão e Inverno para trabalho ou estar –, a colocação de uma cantareira, com prateleiras para arrumação de loiça doméstica, num espaço exterior da casa é completamente contrária a qualquer lógica, sendo realizada, em Belém, para facilitar a sua visualização pelo público que maioritariamente passeava na rua, da mesma forma aí se encontravam as rocas, espadelas e ouros objectos que, só teriam lógica aí se encontrarem quando em uso, e não suspensos nas paredes, como objectos decorativos. As pequenas lanternas de pousar – com asa para se transportarem ou, ocasionalmente, se pendurarem – encontravam-se aqui também numa colocação estranha – resultado óbvio de estarem electrificadas e como tal permanentemente penduradas ali –, demasiado altas para normalmente iluminarem um espaço destas dimensões, e também para as lavradeiras as alcançarem de forma a acender, apagar ou trocar velas, contrariando assim também a sua função original.

De seguida, o documentário apresenta o interior de uma divisão térrea das casas da Beira Litoral, onde os planos fílmicos – mais abertos ou de pormenor – são ocupados apenas com o trabalho de uma tecedeira num tear de pedal de dois liços, próximo de uma grande janela – sem vidros e com apenas uma portada para a fechar –, por onde, possivelmente, o público a observaria na sua tarefa. Nada mais se vê do espaço que o tear, sendo visíveis, no plano mais aberto, pesos em forma de coração pendurados na longarina superior da armação que se encontra virada para

a câmara, onde não teriam qualquer utilidade. Sendo estas peças do mecanismo as predominantemente ornamentadas – repetidamente mencionadas, e elogiadas, em descrições, imagens e literatura – admite-se que, para a filmagem, tenham sido propositadamente colocadas na longarina virada para o interior da divisão, estando no resto do tempo do outro lado, viradas para a janela. Deste espaço existem igualmente duas fotografias da autoria de Mário Novais (fig.88 e 89), uma em que se vê todo o tear, e outra, de meio corpo, da tecedeira a trabalhar nos relevos da trama. Nestas é possível ver que, a meio do tear, se encontra suspensa uma candeia de azeite em folha. Refira-se também que o chão, na fotografia em simples terra batida, foi, para as filmagens de Lopes Ribeiro, ocultado por placas de um material uniforme, possivelmente corticite, disfarçando a rusticidade que seria normal na loja de uma casa.

As filmagens prosseguem no exterior com mulheres algarvias, sentadas em pequenas banquetas num pátio, fazendo trabalho de empreita, enquanto atrás de si, sobre o parapeito das escadas e na parede da casa se vêm exemplos do seu trabalho: alcofas, tapetes e capachos de esparto de diferentes modelos. De seguida vê-se um homem que trabalhava a pita e, posteriormente, sentado numa banqueta entrançava cordas. Do espaço do oleiro de Niza, noutra piso térreo, pouco mais se vê que um plano mais aberto da divisão com ele trabalhando na roda, rodeado por peças já terminadas em exposição e detalhes próximos das mãos no barro. Seguem-se detalhes de mãos femininas desenhando sobre o barro ainda fresco e aplicando as pedrinhas de quartzo. Em fotografias de exterior de Mário Novais, vêem-se numa delas, as artesãs sentadas em banquetas trabalhando em redor de uma mesa simples de madeira de pinho, e noutra, uma artesã apresentando uma peça terminada (fig.90). As banquetas visíveis nestes registos – similares a modelo vernacular realizado com simples tampo de prancha de madeira furada para transporte, pregado, com abas laterais em recorte, a pés em prancha vertical com recorte em V invertido – foram produzidas uniformemente para



Fig.88 e 89 - Tecelã no interior de uma das habitações do Núcleo das Aldeias Portuguesas, 1940, fotog. Mário Novais.

[em BA-FCC, Lisboa, Coleção Estúdio Mário Novais, CFT003.003506; _201746;]





Fig.90 - Oleira de Nisa apresentando o seu trabalho, 1940, fotog. Mário Novais. [em BA-FCG, Lisboa, Coleções Estúdio Mário Novais, CFT178.201743]

toda a exposição, normalizando-se como modelo tipo de norte a sul do ‘Portugal de Belém’. No interior dos pavilhões os artefactos sentavam-se em versões mais ‘eruditas’ – próximas de exemplos de mobiliário monástico – com pés divergentes, e travessa central presa por espigões.

Mais à frente, o documentário apresenta a Casa da Noiva de Malpica. Uma primeira panorâmica apresenta o interior que em tudo parece reproduzir as casas beirãs descritas no relatório provincial do concurso de 1938¹⁹⁵: uma parede com duas passagens, entrevendo-se o leito da alcova na primeira, existindo, entre elas, num vão da parede, um escaparate de prateleiras para loiça; na parede contínua uma mesa e um banco comprido de costas com saial recortado onde os noivos, sabendo-se filmados, trocam palavras com ar comprometido. Praticamente todo o espaço de parede se encontra coberto por algo: panos de renda, toalhas e lençóis bordados suspensos nas paredes; fileiras contínuas de pratos decorados sobre as por-

¹⁹⁵ Ver nota 146.

tas e sobre o vão, enquanto, abaixo, caldeiras e panelas de latão reluzem; sobre a mesa da segunda parede um espelho, e dois outros quadros emoldurados e pequenas estampas, santinhos e ex-votos em profusão. No vão, as prateleiras do escaparate encontram-se amontoadas com mais pratos, tigelas, travessas, alguidares e outra loiça, sendo a frente de algumas das prateleiras decoradas por panos rendados. Duas pequenas mesas baixas encontram-se entre as passagens e o vão não sendo praticamente visíveis sob toalhas de renda sobre as quais loiça e um caldeiro são apresentados. A mesa mais alta na parede contígua encontra-se igualmente coberta por toalha de renda servindo de espaço devocional, com a imagem de um santo rodeada por diversas peças decorativas, castiçais, lamparinas e, talvez, pequenas jarras. Ao lado, sobre um banco alto, a bilha de água mais uma vez protegida por renda. O plano seguinte, fixo, apresenta o interior da alcova vendo-se o leito com lençóis e almofadas bordadas e rendadas e uma cobertura de chita de Alcobaça. Não se vê a estrutura de cama – originalmente podendo ser um simples estrado ou uma cama de bancos –, no entanto as duas paredes, e o tecto sobre a cama são mais uma vez totalmente forrados com panos bordados sendo o dossel de folhos¹⁹⁶. Numa pequena prateleira ao lado da cama encontra-se suspensa uma candeia de azeite em latão. Embora o respeito às descrições do relatório provincial seja extremo – não esquecendo que já aí muita cuidada encenação teria sido realizada, este interior – mesmo tendo em conta a ocasião especial do ‘noivado’ – contraria a habitual tonalidade de ‘modéstia’ dada nas descrições das habitações rurais, resultando a profusão de objectos exageradamente cenografada perante o que deveria ser a realidade¹⁹⁷, daí advindo o epíteto de ‘museu

¹⁹⁶ Mais uma vez o cuidado em seguir as descrições de 1938, ver nota 146.

¹⁹⁷ Mesmo considerando um possível hábito de, pela ocasião, a família da noiva ‘empratar’ os seus haveres para favorecer as ‘possibilidades’ da noiva – tal como no Minho as mordomas em procissão transportam o ouro da sua família – o exemplo da casa da noiva de Malpica, em Belém, com os seus 55 pratos pendurados unicamente numa parede – não se contabilizando a loiça arrumada nas prateleiras –,



Fig.91 - Jovem ‘aldeã’ à janela, 1940, fotog. Casimiro dos Santos Vinagre. [em BA-FCG, Lisboa, Coleção Casimiro dos Santos Vinagre, CFT178.129]

rústico’.

As fotografias de Casimiro Vinagre correspondem a dois instantes da mesma composição, um plano próximo de uma rapariga, em traje regional, com lenço ou xaile sobre a cabeça, olhando para o exterior através de uma janela de guilhotina (fig.91). Esta está protegida por duas cortinas em tecido branco translúcido com folho do mesmo material que se entreabrem ao centro permitindo ver a rua. A rapariga apoia o cotovelo no que poderá ser o parapeito da janela ou um móvel encostado a esta. Nesse plano um pano em renda branco sobre o qual se encontram diversas peças de barro negro com decorações brunidas – dois moringues (uma bilha de cantil e uma de melão), um alguidar/lavatório com três pés com o jarro pousado no seu interior e um prato com peças em miniatura – estranhando-se a colocação destas peças defronte de uma janela, se não pelo propósito da fotografia.

Por fim, a última fotografia de Mário No-

peca, pelo exagero, na representação da habitação de uma modesta família de lavradores.



Fig.92 - 'Cozinha tradicional' no interior de uma habitação do Núcleo das Aldeias Portuguesas, 1940, fotog. Mário Novais. [em BA-FCG, Lisboa, Coleção Estúdio Mário Novais, CFT003.201751]

vais apresenta um plano maior do interior de uma destas casas¹⁹⁸ – possivelmente ribatejana tendo em conta o vestuário das ‘aldeãs, e pelo confronto com as descrições realizadas no roteiro (fig.92). A fotografia foi realizada de uma divisão para outra – a cozinha, – existindo, à esquerda, a passagem para uma terceira divisão. Da primeira divisão, apenas se percebe que era forrada por

198 A análise deste interior foi brevemente referida pelo autor nos seguintes artigos: *The Story of a Portuguese cock and other knick-knacks: Heritage, Propaganda and Design in a far-right dictatorship* apresentado em Setembro de 2016 na *Design History Society Annual Conference 2016*, organizada pela Design History Society e a Middlesex University, em Londres, vindo a ser posteriormente publicado no livro *Design, History and Time: New Temporalities in a Digital Age*, editado por Zoë Hendon e Anne Massey e publicado pela editora Bloomsbury (Bártolo, 2019); e *A ‘Proper’ Home: Channeling political values through Interior Design in a dictatorship*, em Fevereiro de 2019, no simpósio *Interior Provocations: 2019 Appropriate(d) Interior*, organizado pelo Pratt Institute – Faculty in the History of Art and Design and Interior Design Departments, em Nova Iorque, vindo a ser posteriormente publicado no livro *Appropriated Interiors*, editado por Deborah Schneiderman, Anca Lasc e Karin Tehve e publicado pela editora Routledge (Bártolo, 2021).

um lambril de azulejos de ‘figura avulsa’ simples ligando-se à cozinha por um grande arco redondo. A terceira divisão – cuja passagem com ombreiras de madeira parecia indicar a existência de uma porta – seria possivelmente um quarto com sobrado de madeira, uma janela com cortina e sanefa de folhos franzidos em chita de Alcobaça, entendendo-se a existência de uma cómoda. Neste espaço, estavam duas mulheres sentadas em bancos, uma mais jovem à mesa – sobre a qual se encontram um prato e uma caneca – observando a outra que, sob a chaminé, parecia descascar ervilhas numa taça pousada ao colo. Não se distingue se estas peças são em esmalte com decorações florais pintadas se em faiança.

A cozinha – a divisão fotografada – era em grande parte ocupada pela chaminé, na esquina da divisão, que se apoiava num pilar. O lar, em tijolo, encontrava-se elevado num degrau em relação ao resto do chão da cozinha igualmente em tijoleira. Uma pequena janela é visível na foto depreendendo-se, pela iluminação, uma outra à direita que, de maiores dimensões, ilumina a cena. O tecto, suportado por barrotes, é forrado interiormente por tábuas de madeira, todas uniformemente pintadas ou tingidas num tom escuro que contrasta com a brancura da cal das paredes. Alguns móveis equipam o espaço: seis bancos de assento redondo e quatro pés; uma mesa de tampo circular e quatro pernas com travamento em cruz; um armário baixo com duas portas; uma mesa alta com gaveta dentro do espaço da chaminé, onde um soco em tijolo suportava um fogareiro de ferro fundido e, num tubo em ferro suspenso, se penduram em ganchos peças do trem de cozinha – uma panela de três pés em ferro fundido, frigideiras e conchas de sopa. Sobre a mesa, do tecto, pendia um candeeiro de petróleo decorado com folho de chita e, sob a mesma, um tapete de tear de retalhos. Em volta da chaminé, uma pequena prateleira suportava alguns objectos decorativos e uma candeia de azeite em folha.

Se nos interiores anteriormente descritos, mais ou menos parcos de recheio, os elementos que se encontram seriam os esperados nas habitações originais – mesmo que al-

guns tenham sido adaptados ou deslocados da sua expectável localização – nesta cozinha, os autores das ‘aldeias’ sentiram a necessidade de [re-]criar tudo o que aí se esperava encontrar, desenhando novos modelos, possivelmente por reconhecer não serem, os genuínos, atraentes o suficiente para o observador cidadão.

Desde logo, ao nível formal, refira-se que, embora bancos circulares não fossem estranhos ao ambiente rural, uma mesa redonda já o era, significando não só um desperdício de material no corte como uma maior complexidade construtiva que a simples ensamblem de tábuas de madeira de um tampo rectangular. Os pés divergentes, mais uma vez normais em bancos e tripeças, já não o eram numa peça destas dimensões vindo a requerer travamento na base, sendo a própria secção circular dos pés mais próxima da linguagem moderna. Se os bancos, formalmente não eram estranhos, já o eram no material utilizado, sendo os assentos estofados e forrados a couro pregueado no rebordo e decorado com cinco tachas ao centro. A mesma estranheza se encontra no armário, um simples paralelepípedo baixo apoiado sobre pés cilíndricos que foi, porém, totalmente forrado a couro, apresentando as portas desenho de flores e volutas desenvolvidos de novo em pregaria. Baús em couro com desenhos pregueados eram usuais no mundo rural, como era este tipo de decoração em trabalhos de selaria, arreios e no mobiliário de assento erudito do séc. XVI, mas não se esperava a sua aplicação noutras peças de mobiliário, nomeadamente num armário de portas, nestas proporções longínquo de qualquer tipologia vernacular aproximando-se, quando muito, as proporções das caixas de roupa ou arcaz.

Um candeeiro, por sua vez, voltava a ser uma adaptação de modelos existentes a outros contextos. Como candeeiro de petróleo – possivelmente também aqui electrificado – o esperado é que fosse possível movimentá-lo de divisão para divisão conforme necessário – como o que se encontra pousado na prateleira da chaminé –, não sendo comum que populações de rendimentos modestos conseguissem adquirir peças destas em número suficiente para alumiar de for-



Fig.93 - Bonecos regionais criados por Tom e editados pelo Secretariado, fotog. Mário Novais.
[em BA-FCG, Lisboa, Coleção Estúdio Mário Novais, CFT003.065095]

ma permanente todas as divisões, mais uma vez referindo-se a dificuldade em acender um candeeiro pendurado àquela altura. A própria peça em ferro forjado que o suporta, embora em parte oculta pelo folho de tecido, denuncia a mão modernista de quem o criou, com os tirantes que saem do topo lavrados num zig-zague quase futurista. Sobre a prateleira distinguem-se outros elementos da nova contemporaneidade que se projectava. Entre outros objectos comuns – a candeia de folha, o candeeiro de petróleo em vidro e duas taças de loiça – encontram-se dois dos bonequinhos regionais de madeira, produzidos pelo Secretariado e concebidos por Tom (fig.93): um homem a tocar num bombo, e uma lavradeira de chapéu. O ar constrangido que se sente nas duas personagens desta fotografia, nomeadamente na que se senta na chaminé, pode decorrer das mais variadíssimas razões – de não estar confortavelmente sentada num banco demasiado alto para a sua estatura, à pura timidez natural e medo das câmaras – mas na realidade parece não pertencer ali, a um espaço demasiadamente perfeito na artificialidade de querer parecer natural. A sua expressão acusa o desconforto da simples aldeã que repentinamente foi levada para a sala de um apartamento da cidade, ou para o palco cenografado de uma cozinha que não a sua, não sabendo como se sentar ou comportar.

Por muito que António Ferro, no discurso inaugural do Centro Regional, referisse a im-



Fig.94 e 95 - Personagens do povo português apresentadas no Centro Regional da Exposição do Mundo Português, 1940, fotog. Casimiro dos Santos Vinagre.

[em BA-FCG, Lisboa, Coleção Casimiro dos Santos Vinagre, CFT178.103; _110]



portância do reconhecimento do verdadeiro génio português que o Povo (fig.94 e 95), na sua ingenuidade artística, personificava – pois só ele era capaz de insuflar o novo gosto que se esperava viesse a resultar destas Comemorações –, ainda era preciso que esta estranheza entre o mundo rural e o mundo contemporâneo deixasse de existir, sendo necessária, para tal, a colaboração de todos:

Como podem e devem, então colaborar, praticamente, nas festas de 1940 os portugueses que não fôrem chamados à sua realização objectiva? A resposta é fácil. Os industriais, por exemplo, empregarão os seus esforços em modernizar as suas indústrias, em melhorar e renovar as suas fábricas, em diminuir a cobiça do made in London ou do fabriqué à Paris. Os operários transformarão a canção dolente do seu trabalho numa vitoriosa marcha ou num hino vibrante. Os comerciantes, por sua vez, chamando os artistas a colaborar com eles, deverão encenar graciosamente a produção nacional, transformando as suas montas nos pequenos palcos da cidade... Os lavradores e os proprietários abastados olharão com mais amor e mais compreensão para as Casas do Povo das suas aldeias ou das suas vilas, que não podem ser as Casas do Povo triste mas do Povo alegre. Os camponeses cairão e florirão as suas casinhas brancas, às vezes debruadas de azul, cartas de amor das nossas paisagens. Os professores nas suas cátedras serão os apóstolos dos centenários junto dos estudantes portugueses, a quem ensinarão, todos os dias, o significado das comemorações de 1940. Os estudantes, seguindo-lhes o exemplo, ensinarão às suas famílias, modestas, apáticas ou ainda desconfiadas, as patrióticas lições que receberem. Os artistas – que devem ser os príncipes das comemorações porque deles dependerá, em grande parte, o seu êxito – farão o possível para chegar ao aparente impossível: criar, na pintura, na escultura e na arquitectura, o estilo português de 1940, não um estilo

arte-nova mas um estilo moderno, forte, novo, saudável, que venha do passado sacudindo a poeira do caminho. Os serviços públicos e privados deverão integrar-se no movimento, acelerando o seu ritmo, renovando as suas instalações, aproveitando o pretexto para substituir aquele móvel decrepito, pintar aquela parede leprosa ou pôr de lado, definitivamente, certa máquina trôpega, desdentada, que fará cem anos no ano dos centenários... Os jornalistas, porta-vozes do entusiasmo nacional, arautos das festas, deixarão de escrever com as suas penas e passarão a escrever com as suas alegrias. Para longe as ameaças de guerra, os horizontes sombrios, o espectáculo quotidiano da eterna dôr humana. Em 1940, Portugal abriu as suas portas ao Mundo, mas viverá exclusivamente dentro de si próprio, dentro da sua consciência de velha e nova grande nação.[...] As mulheres sendo as almas dos homens! Saberão ajudá-los, estimulá-los para essa guerra alegre, pacífica, das comemorações! Não só lhes darão a coragem necessária para que o seu entusiasmo não esmoreça, como celebrarão as comemorações nos seus próprios lares, alindando-os, remoçando-os, enchendo-os de flôres, aproveitando até o pretexto para obrigar os maridos, os pais ou os irmãos a dar-lhes o necessário para mudar as cortinas daquela janela ou mandar polir o tampo da velha mesa... As crianças, finalmente, compreenderão, por instinto, que nasceram num Portugal melhor e hão-de rir com mais saúde, com mais alegria, com bocas mais vermelhas e olhos mais luminosos! Assim, cada português entre os portugueses, cada um trabalhando com o seu coração, fazendo o melhor que puder no seu campo de actividade, na sua oficina, na sua escola, no seu estúdio, na sua igreja, no seu quartel, no seu lar ou no seu jardim, todos se irmanarão no mesmo sonho, trabalhando para o mesmo fim, todos serão utilizados na preparação da apoteose, todos serão operários, repetimos, das comemorações! (Ferro, 1940)

[Referências citadas no texto]

ACCIAIUOLI, Margarida (1982) - A Exposição do Mundo Português. In GULBENKIAN, FUNDAÇÃO CALOUSTE - *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Cat. exp. apresentada na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 30 mar. a 9 mai. 1982. vol. 1, pp. 95-96.

ACCIAIUOLI, Margarida (1998) - *Exposições do Estado Novo 1934-1940*. [Lisboa]: Livros Horizonte.

ADAMS, Nicholas (2017) - Gordon Bunshaft: 1/5 Il padiglione del Venezuela all'Esposizione Universale di New York del 1939. *Casabella*. Milano: Gruppo Mondadori. n.º 870 (Fev. 2017). pp. 82-89.

AL ASSAL, Mariana Ramos Boghosian (2014) - *Arenas nem tão pacíficas: arquitetura e projetos políticos em Exposições Universais de finais da década de 1930*. Orient. Ana Lucia Duarte Lanna e Maria Helena Rolim Capelato. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. Dissertação de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo [texto policopiado].

ALVES, Francisco Manuel (Abade de Baçal) (1929) - *Trás-os-Montes*. Lisboa: Imprensa Nacional.

ALVES, Vera Marques (2007) - «Camponeses Estetas» no Estado Novo: Arte Popular e Nação na Política Folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional. Orient. João Leal. Lisboa: Departamento de Antropologia, ISCTE-Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa. Dissertação de Doutorado em Antropologia [texto policopiado].

ARQUITECTOS, Revista; TELMO, Cottinelli; SEGURADO, Jorge (1939) - Portugal nas exposições de Nova Iorque e San Francisco. *Arquitectos: revista oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos. n.º 11 (Out.-Dez. 1939). pp. 299-330.

BARREIRA, João (1929) - *A Escultura*. Lisboa: Imprensa Nacional.

BARRET, Maurice (1938) - Les Moyens d'Expression. *Arts et Métiers Graphiques*. Paris: Arts et Métiers Graphiques. n.º 62 (Mar. 1938). pp. 15-36.

[BARROS, José Leitão de] [assina com pseud. O Homem que Passa] (1921) - A "Ilustração Portuguesa" entrevista a "Ilustração Portuguesa".

Ilustração portuguesa. Lisboa: O Século. n.º 816 (II Série) (8 Out. 1921). pp. 232-234.

BÁRTOLO, Carlos (2014) - Lições de Salazar [Salazar's lessons] 1938: the role of progress and technology on an authoritarian regime ideology. In *A Matter of Design: Making Society through Science and Technology Proceedings of the 5th STS Italia Conference*. Milano: STS Italia. pp. 763-780.

BÁRTOLO, Carlos (2015) - The use [and refuse] of "progress" and "technology" as ideals of the Portuguese Estado Novo regime: a possible analysis of Lições de Salazar posters, 1938. *Universitas Humanas*. Brasília: UniCEUB Centro Universitário de Brasília. Ano/vol. 12, n.º 1-2 (2015). pp. 59-68.

BÁRTOLO, Carlos (2019) - The Story of a Portuguese cock and other knick-knacks: Heritage, Propaganda and Design in a far-right dictatorship. In HENDON, Zoë; MASSEY, Anne (eds.) - *Design, History and Time: New Temporalities in a Digital Age*. London: Bloomsbury. pp. 65-79.

BÁRTOLO, Carlos (2021) - A 'Proper' Home: Channeling Political Values through Interior Design in a Dictatorship. In SCHNEIDERMAN, Deborah; LASC, Anca; TEHVE, Karin (eds.) - *Appropriated Interiors*. New York: Routledge. pp.70-83

BRAGANÇA, Maria Barthez (2016) - *Francisco Lage, um intelectual: ideia e ação na etnografia e cultura popular (1935-1948)*. Orient. Margarida Acciaiuoli, Jorge Costa Freitas Branco. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova. Dissertação de Doutorado em História da Arte (Especialização em Museologia e Património Artístico) [texto policopiado].

British Pathé (1934) - *It's An Old Portuguese Custom: Peasants - here for folk dancing festival - perform their famous stick dance of great antiquity - for first time outside their native village* [Filme]. Produção Pathé Gazette. London: British Pathé. 1 filme em bobine [excerto] (1:10 min.): preto e branco, son.; 35mm [British Pathé archives film id.: 771.40].

BRITO, Joaquim Pais de (1982) - O Estado Novo e a Aldeia Mais Portuguesa de Portugal. In FACULDADE DE LETRAS DE LISBOA - *O fascismo em Portugal: Actas do colóquio realizado na Faculdade de Letras de Lisboa em Março de 1980*. Lisboa: A Regra do Jogo. pp. 511-532.

BUSH, Donald J. (1990) - Raymond Loewy and the World of Tomorrow: New York's World Fair 1939. In SCHONBERGER, Angela - *Raymond Loewy: Pioneer of American Industrial Design*. München: Prestel. pp. 86-97.

CAETANO, Marcelo, dir. (1926-1927) - *Ordem Nova*. Albano Pereira Dias de Magalhães e Marcello Caetano, redac. Lisboa: [s.n.]. Ano/vol.1, n.º 1-12 (de Jan. 1926 a Fev. 1927)

CALADO, Mariana Carvalho (2010) - *Francine Benoit e a cultura musical em Portugal: estudo das críticas e crónicas publicadas entre 1920- e 1950*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais [texto policopiado].

CAMÕES, José ([201-?]-a) - Alfredo Cortez (1880-1946). *Projecto Modernismo online: Arquivo virtual da geração de Orpheu* [em linha]. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa (FCSH), Instituto de Estudos de Literatura Tradicional - Patrimónios, Artes e Culturas. (03 Abr. 2020), [Consult. Disponível em WWW: <url:https://modernismo.pt/index.php/a/509-alfredo-cortez-1880-1946>].

CAMÕES, José ([201-?]-b) - Congresso Internacional da Crítica. *Projecto Modernismo online: Arquivo virtual da geração de Orpheu* [em linha]. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa (FCSH), Instituto de Estudos de Literatura Tradicional - Patrimónios, Artes e Culturas. [Consult. 30 Jan. 2017]. Disponível em WWW: <url:https://modernismo.pt/index.php/c/755-congresso-internacional-da-critica>.

CAMPOS, Agostinho de (1929 [1939]) - 1140-1640-1940: o Diário de Notícias, de 20 de Fevereiro de 1929, publicava, em fundo, um artigo do escritor.... *Revista dos Centenários*. Lisboa: Comissão Nacional dos Centenários. Ano/vol. 1, n.º 1 (31 Janeiro de 1939). pp. 9-11.

CASA DE PORTUGAL. Paris (1934) - [anúncio da Casa de Portugal em Paris]. *L'Art Vivant-Living Art*. Paris: Georges Lang. n.º190 (Nov. 1934). p.[s/n.].

CASTRO, Fernanda de (1986) - *Ao Fim da Memória: Memórias (1906-1939)*. [Lisboa]: Verbo.

CENTENÁRIOS, Comissão Executiva dos (1939) - Legislação: Portarias da Presidência do Conselho.

Revista dos Centenários. Lisboa: Comissão Nacional dos Centenários. Ano/vol. 1, n.º 1 (31 Janeiro de 1939). pp. 25-29.

CENTENÁRIOS, Comissão Executiva dos (1940) - *Comemorações Centenárias: Programa Oficial 1940*. Lisboa: Comissão Executiva dos Centenários.

CHAVES, Luís (1929) - *A Beira*. Lisboa: Imprensa Nacional.

CHAVES, Luís (1935 [?]) - *Art Populaire: Quinzaine du Portugal à Genève*. Lisboa: SPN. Cat. exp. apresentada na Galerie Moos, Genebra, set. 1935.

CHAVES, Luís (1938a) - A Aldeia mais Portuguesa de Portugal. *Ocidente*. Lisboa: Ano/vol. 2, n.º 6 (Out. 1938). pp. 415-437.

CHAVES, Luís (1938b) - A Aldeia mais Portuguesa de Portugal. *Ocidente*. Lisboa: Ano/vol. 3, n.º 7 (Nov. 1938). pp. 168-169.

CHAVES, Luís (1940a) - *Artes e Indústrias Populares*. Tom, ilustr. Lisboa: Edições do SPN.

CHAVES, Luís (1940b) - *Roteiro do Centro Regional da Exposição do Mundo Português*. Ilust. Luiz Areosa, fot. Horácio Novais. Lisboa: Edições do SPN.

CHAVES, Luís; MARTHA, Cardoso (1936) - *Catálogo da Exposição de Arte Popular Portuguesa*. Lisboa: SPN. Cat. exp. apresentada na sede do SPN, Lisboa, jun. 1936.

COMEDIA (1932a) - Le discours de M. Antonio Ferro au déjeuner que lui a offert l'Association de la Critique. *Comœdia*. Paris: Ano/vol. 26, n.º 6959 (8 Fev. 1932). p. 2.

COMEDIA (1932b) - Une conférence dialoguée.... *Comœdia*. Paris: Ano/vol. 26, n.º 6969 (18 Fev. 1932). p. 2.

COMEDIA (1933) - Une matinée portugaise. *Comœdia*. Paris: Ano/vol. 27, n.º 7607 (7 Dez. 1933). p. 2.

CONGRES INTERNATIONAL DE LA CRITIQUE, 5, Lisboa, 1931 (1931) - [Programa] 1931-09. *Vème Congres International de la Critique: Programme*. [Manuscrito]. Desdobrável A3 dobrado em A4 impresso a vermelho e dourado. Acessível em FAQ,

Lisboa. Arquivo AFC, 'Manuscritos de Fernanda de Castro', caixa 15-A, [pt/faq/afc/ caixa 15 A/Vème Congres International de la Critique: Programme].

COOPER HEWITT, Smithsonian Design Museum ([?]) - Edith Huntington Snow. *Cooper Hewitt says...* [em linha]. New York: Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum. [Consult. 14 Mai. 2020]. Disponível em WWW: <url:https://collection.cooperhewitt.org/people/18046231/bio#ch>.

CORREIA, Vergílio (1915) - Arte Popular Portuguesa. *A Águia*. Porto: Renascença Portuguesa. Ano/vol. VII e VIII (2ª série), n.º 39, 45 e 48 (Mar, Set. e Dez. 1915). pp. 117-123, 97-106 e 239-249.

COSTA, Marques da, org. (1939) - *Portugal in the New York World's Fair 1939: The Official Book of the Portuguese Representation in the International Exhibition of New York 1939*. [Lisbon: SPN].

COUTO, João (1929) - *Ouvresaria em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional.

CRAWFORD, Richard (2008) - Cabrillo statue's journey to San Diego marked by legal twists. *San Diego Union-Tribune*. San Diego. (3 Ago. 2008). Acessível em <https://web.archive.org/web/20150926211542/http://legacy.utsandiego.com/news/northcounty/20080803-9999-lz1mc3ca-brill.html>

DECRETO-LEI n.º 19:333 (1931) - [Criação da Casa de Portugal em Paris]. *Diário do Governo: I Série*. Lisboa: [s.n.]. n.º 34 (série 1) (10 Fev. 1931). pp. 268-269.

DECRETO-LEI n.º 20:140 (1931) - [Aprovação do regulamento da Casa de Portugal em Paris]. *Diário do Governo: I Série*. Lisboa: [s.n.]. n.º 176 (série 1) (31 Jul. 1931). pp. 1795-1797.

DECRETO-LEI n.º 23:054 (1933) - Cria junto da Presidência do Conselho o Secretariado da Propaganda Nacional. *Diário do Governo: I Série*. Lisboa: [s.n.]. n.º 218 (25 Set. 1933). pp. 1675-1676.

DECRETO-LEI n.º 33:545 (1944) - Concentra num Secretariado Nacional de Informação e Cultura Popular.... *Diário do Governo: I Série*. Lisboa: [s.n.]. n.º 37 (23 Fev. 1944). pp. 149-150.

DECRETO-LEI n.º 34:133 (1944) - Organiza os serviços do Secretariado Nacional de Informa-

ção.... *Diário do Governo: I Série*. Lisboa: [s.n.], n.º 260 (24 Nov. 1944). pp. 1125-1127.

DIÁRIO DA MANHÃ (1936) - A Grande Exposição de Arte Popular. *Diário da Manhã*. Lisboa. (5 Jun. 1936).

DIÁRIO DA MANHÃ (1937) - Portugal na Exposição de Paris, O Instituto do Vinho do Pôrto far-se-á representar com um curiosíssimo barco «rabêlo». *Diário da Manhã*. Lisboa. (20 Jun. 1937). [Recorte de imprensa]. Acessível em DGLAB/ANTT, Lisboa. Arquivo SNI, cx-483 [Recortes de imprensa relativos à exposição Internacional de Paris em 1937], PT-TT-SNI/GS 8 5 [pasta: Exposição Internacional de Paris (Recortes em Português) 3].

DIÁRIO DE LISBOA (1933a) - A Dansa dos Paulitos que vai exhibir-se em Londres. *Diário de Lisboa*. Lisboa. (31 dez. 1933). p. 1.

DIÁRIO DE LISBOA (1933b) - O grupo de pauliteiros mirandeses parte amanhã para Londres onde vai exhibir as suas dansas típicas. *Diário de Lisboa*. Lisboa. (29 dez. 1933). p. 5.

DIÁRIO DE LISBOA (1935) - Francis. *Diário de Lisboa*. Lisboa. (8 set. 1935). p. 2.

DIÁRIO DE LISBOA (1936) - Inaugurou-se hoje de tarde [...] a exposição de Arte Popular Portuguesa. *Diário de Lisboa*. Lisboa. (4 jun. 1936). p. 4.

DIÁRIO DE LISBOA (1937) - Uma linda festa no Pavilhão de Portugal que reuniu todo o Paris elegante. *Diário de Lisboa*. Lisboa. (29 jun. 1937). p. 5.

DIÁRIO DE LISBOA (1940) - A Reabertura de S. Carlos foi um acontecimento histórico [e] A Ópera «D. João IV». *Diário de Lisboa*. Lisboa. (1 Dez. 1940). p. 5 e 7.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS (1935) - Comissão de Etnografia Nacional. *Diário de Notícias*. Lisboa. (15 Fev. 1935). [Recorte de imprensa]. Acessível em DGLAB/ANTT, Lisboa. Arquivo SNI, cx-666 [Recortes de imprensa], PT/TT/SNI-GS/20-20-1/10 [pasta: Etnografia (1935-1938)].

DIÁRIO DE NOTÍCIAS (1937) - A Exposição de Paris 1937, Impressões da Sessão Inaugural, [...] O notável discurso de Antonio Ferro.... *Diário de Notícias*. Lisboa. (1937-06-13).

DIÁRIO PORTUGUÊS (1935) - Actividades do Secretariado da Propaganda Nacional: vai realizar-se, em Lisboa, uma exposição nacional de folclore e etnografia. *Diário Português*. Lisboa. (9 Mar. 1935). [Recorte de imprensa]. Acessível em DGLAB/ANTT, Lisboa. Arquivo SNI, cx-666 [Recortes de imprensa], PT/TT/SNI-GS/20-20-1/10 [pasta: Etnografia (1935-1938)].

DUARTE, Arthur (1943) - *O Costa do Castelo* [Filme]. Produção António de Jesus Marques, António César dos Santos. Realização de Arthur Duarte; argumento, diálogos e versos de João Bastos; adaptação de Fernando Fragoso; imagens de Aquilino Mendes; cenários de Raúl Faria da Fonseca; decoração de Raúl de Campos, Antero Faro; música de Jaime Mendes; canções de António Melo. Lisboa: Companhia Portuguesa de Filmes. 1 filme em bobine (135 min.): preto e branco, son.; 35mm.

FAQ, Fundação António Quadros (2009a) - [António Ferro: Biografia]. *Fundação António Quadros* [em linha]. Lisboa: Fundação António Quadros. [Consult. 22-06-2011]. Disponível em WWW: <url:http://www.fundacaoantonioquadros.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=36&Itemid=60&limit=1&limitstart=4>.

FAQ, Fundação António Quadros (2009b) - [Fernanda de Castro: Biografia]. *Fundação António Quadros* [em linha]. Lisboa: Fundação António Quadros. [Consult. 22-06-2011]. Disponível em WWW: <url:http://www.fundacaoantonioquadros.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=36&Itemid=60&limit=1&limitstart=4>.

FÉLIX, Pedro (2003) - O concurso “A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal” (1938). In CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan; BRANCO, Jorge Freitas - *Vozes do Povo: A folclorização em Portugal*. Lisboa: Etnográfica Press. pp. 207-232.

FERREIRA, Sara Afonso ([201-?]) - Ruy Coelho (1892-1986). *Projecto Modernismo online: Arquivo virtual da geração de Orpheu* [em linha]. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa (FCSH), Instituto de Estudos de Literatura Tradicional - Patrimónios, Artes e Culturas. [Consult. 03 Abr. 2020]. Disponível em WWW: <url:https://modernismo.pt/index.php/r/199-rui-coelho-1892-1986>.

FERRO, António (1922) - *Gabrielle d'Annunzio e Eu*. Lisboa: Portugália Editora.

FERRO, António (1929a) - [*Discurso*] 1929. *Discours du délégué portugais M. Antonio Ferro*. [Manuscrito]. Acessível em FAQ, Lisboa. Arquivo AFC, ‘António Ferro’, caixa 16, dossier “3º Congresso da Crítica em Bucareste 1929”, [pt/faq/afc/caixa 16/dossier “3º Congresso da Crítica em Bucareste 1929”/Discours du délégué portugais M. Antonio Ferro].

FERRO, António (1929b) - [título desconhecido de 11 de Outubro]. *Diário de Notícias*. Lisboa. (11 out. 1929). [Recorte de imprensa]. Acessível em FAQ, Lisboa. Arquivo AFC, ‘António Ferro’, caixa 16, dossier “3.º Congresso da Crítica em Bucareste 1929” [pt/faq/afc/caixa 16/dossier “3º Congresso da Crítica em Bucareste 1929”].

FERRO, António (1929c) - [título desconhecido de 21 de Maio]. *Diário de Notícias*. Lisboa. (21 mai. 1929). [Recorte de imprensa]. Acessível em FAQ, Lisboa. Arquivo AFC, ‘António Ferro’, caixa 5, dossier “Barcelona. Exposição Internacional por António Ferro” [pt/faq/afc/caixa 5/dossier “Barcelona. Exposição Internacional por António Ferro”].

FERRO, António (1929d) - [título desconhecido]. *Diário de Notícias*. Lisboa. (1929). [Recorte de imprensa]. Acessível em FAQ, Lisboa. Arquivo AFC, ‘António Ferro’, caixa 5, dossier “Barcelona. Exposição Internacional por António Ferro” [pt/faq/afc/caixa 5/dossier “Barcelona. Exposição Internacional por António Ferro”].

FERRO, António (1931) - Un portrait du Portugal. *Ilustração*. Lisboa: Aillaud, Lda. Ano/vol. VI, n.º 138 (15 Set. 1931). p. 30.

FERRO, António (1932) - Política do Espírito. *Diário de Notícias*. Lisboa. (21 Nov. 1932). p. 1.

FERRO, António (1933) - *Salazar: o homem e a sua obra*. Pref. de António Oliveira Salazar. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

FERRO, António (1933 [1948]) - A Resposta do Director do SPN. In PORTUGAL. Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo - *Catorze Anos de Política do Espírito: Apointamentos para uma exposição apresentados no SNI (Palácio Foz) em Janeiro de 1948*. Lisboa: Edições SNI. pp. 17-21.

FERRO, António (1934a) - L'Art Vivant au Portugal. *L'Art Vivant, Living Art: Au Portugal*. Paris: Georges Lang. n.º 190 (Nov. 1934). p. 427.

FERRO, António (1934b) - *Salazar: Il Portogallo e il suo Capo*. Roma: Sindacato italiano Arti Grafiche.

FERRO, António (1934c) - *Salazar: Le Portugal et son chef*. Pref. de Paul Valéry. Paris: Éditions Bernard Grasset.

FERRO, António (1935) - *Oliveira Salazar: El Hombre y su Obra*. Pref. de Eugenio D'Ors. Madrid: Ediciones Fax.

FERRO, António (1938 [?]) - *Salazar: Munis Anim Tachó Vaur*. Pref. de António Oliveira Salazar. Lisboa: ABC.

FERRO, António (1939) - *Salazar: Portugal and Her Leader*. Pref. de Austen Chamberlain, trad. H de Barros Gomes e John Gibbons. London: Faber & Faber.

FERRO, António (1939 [1950]) - A Aldeia mais Portuguesa [Discurso pronunciado a 4 de Fevereiro de 1939]. In *Prémios Literários (1934-1947)*. Lisboa: Edições SNI. pp. 83-96.

FERRO, António (1940) - [Discurso] 1940-07-02. *Inauguração do Centro Regional E.M.P. 1940*. [Manuscrito], 15 p. A5 manuscritas e rasuradas a tinta em papel timbrado “Secretariado da Propaganda Nacional/Gabinete do Director”. Acessível em FAQ, Lisboa. Arquivo AFC, ‘António Ferro’, caixa 1, dossier 31, [pt/faq/afc/caixa 1/dossier 31/Inauguração do Centro Regional E.M.P. 1940].

FERRO, António (1943) - *Dez Anos de Política do Espírito: 1933-1943*. Lisboa: Edições SPN.

FERRO, António (1950) - *Bailados Portugueses “Verde Gaio”*: (1940-1950). Lisboa: Edições SNI. (Política do Espírito).

FERRO, António (1986 [1920]) - Teoria da Indiferença. In *Intervenção Modernista: Teoria do Gosto*, I. [S.l.]: Verbo. pp. 13-43.

FIGUEIREDO, José de, introd. (1929) - *Portugal em Sevilha: Catálogo da Exposição Cultural da Época dos Descobrimentos*. Lisboa: [Exposição Portuguesa em Sevilha]. Cat. exp. apresentada no Pavilhão de Portugal, Sevilha, 3 a 9 set. 1929.

FREITAS BRANCO, Luís (1929) - *A Música em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional.

GALVÃO, Andreia (2003) - *A caminho da Modernidade: A travessia portuguesa, ou o caso da obra de Jorge Segurado como um exemplo de complexidade e contradição na arquitectura (1920-1940)*. Orient. José Maria Jiménez, Horácio Pereira Bonifácio. Lisboa: Faculdade de Arquitectura e Artes, Universidade Lusíada. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura [texto policopiado].

GARNIER, Christine (1952) - *Férias com Salazar*. 2ª ed. Lisboa: Parceria António Maria Pereira.

Golden Gate International Exposition (1940) - [Filme]. [S.l.: s.n.]. 1 filme em bobine (14:55 min.): preto e branco e color., sem som. (Prelinger Archives/Library of Congress, acessível em https://archive.org/details/6263_HM_Golden_Gate_International_Exposition_01_08_19_18).

GREGH, Fernand (1931) - *Retour du Portugal. Les Nouvelles Littéraires, Artistiques et Scientifiques*. Paris: Larousse. (17 out. 1931). p. 6.

GUENNE, Jacques, dir. (1934a) - *L'Art Vivant au Portugal. L'Art Vivant-Living Art*. Paris: Georges Lang. n.º190 (Nov. 1934).

GUENNE, Jacques (1934b) - *La Peinture Portugaise vivante. L'Art Vivant, Living Art: Au Portugal*. Paris: Georges Lang. n.º 190 (Nov. 1934). p. 447.

GUERNER, Jorge (1932) - *Portugal no Estrangeiro. Diário de Notícias*. Lisboa. (26 fev. 1932).

ILUSTRAÇÃO (1931) - *Aos nossos leitores e assinantes. Ilustração*. Lisboa: Aillaud, Lda. Ano/vol. VI, n.º 135 (31 Jul. 1931). p. 2.

JACCARD, Paul-André (2002) - *Le take-off du marché de l'art en Suisse romande durant la Première Guerre mondiale. Traverse : Zeitschrift für Geschichte = Revue d'histoire* [em linha]. Zürich: Eidgenössische Technische Hochschule. vol. 9, pp. 81-106. [Consult. 15 Jun. 2019]. Disponível em WWW: <[url:http://doi.org/10.5169/seals-21601](http://doi.org/10.5169/seals-21601)>.

JACCARD, Paul-André (2009) - *Max Moos. Dictionnaire historique de la Suisse* [em linha]. Bern: Académie Suisse des Sciences Humaines et Sociales. [Consult. 15 Jun. 2019]. Disponível em WWW: <[url:https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/029903/2009-01-20/](https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/029903/2009-01-20/)>.

JAMES, Jack; WELLER, Earle (1941) - *The Magic City: Treasure Island 1939-1940*. San Francisco: Pisani Printing and Publishing co.

JÚRI PROVINCIAL DA BEIRA-BAIXA (1938) - *Relatório do Júri Provincial da Beira-Baixa: I Prólogo. Ocidente*. Lisboa: Ano/vol. 3, n.º 7 (Nov. 1938). pp. 96-111.

L'Art Vivant au Portugal. (1934) - *L'Art Vivant-Living Art*. Paris: Georges Lang. n.º 190 (Nov. 1934).

LABBÉ, Edmond (1936) - [carta]. 1936-07-09. *J'ai l'honneur de vous confirmer les divers points...* [Manuscrito]. Acessível em DGLAB/ANNT, Lisboa. Arquivo SNI, cx-1413 [pasta: Exposição de Paris; Lisboa; Comissário Geral francês; n.º20], PT-TT-SNI/GS 8 8 [Correspondência recebida].

LAGE, Francisco (1940-1942) - [cartas e relatório]. 1940-01-12 / 1941-09-20 / 1942-05-22. *Informação [Pousada da Aldeia de Monsanto].../ Informação [Pousada da Aldeia de Monsanto].../ Relatório...* [Manuscrito]. Acessível em DGLAB/ANNT, Lisboa. Arquivo SNI, cx-1103 [Correspondência expedida e recebida relativa a pousadas e hotéis], PT-TT-SNI/DGT/I/1.1.

LAGE, Francisco; CHAVES, Luís; FERREIRA, Paulo (1940) - *Vida e Arte do Povo Português*. Lisboa: Secretariado da Propaganda Nacional.

LANCASTRE, Maria José de (2015) - *Com um sonho na bagagem: Uma viagem de Pirandello a Portugal*. Ed. portuguesa. Alfragide: D. Quixote. Tit. orig. italiano *Con un sogno nel bagaglio. Un Viaggio di Pirandello in Portogallo*, Palermo: Sellerio Editore, 2006.

LEAL, Ernesto Castro (1994) - *António Ferro: Espaço Político e Imaginário Social (1918-1932)*. Lisboa: Edições Cosmos.

LEAL, João (2000) - *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

LEÇA, Armando; PORTUGAL SPN, Secretariado da Propaganda Nacional (1938) - [Pasta com programa, relatório e apontamentos]. 1938. *Concurso da Aldeia mais Portuguesa de Portugal*. [Manuscrito]. Originais e cópias dactilografadas e manuscritas, não datadas nem assinadas. Acessível em BNP-Es-

pólios Musicais, Lisboa. Espólio Armando Leça, BNP-al-33-2.

LEITE, Eduardo (1937a) - [carta]. 1937-08-20. *Por meio desta venho comunicar a V. Ex. o preço para 1000 mealheiros....* [Manuscrito]. Acessível em DGLAB/ANTT, Lisboa. Arquivo SNI, cx-1577 [Correspondência recebida], PT-TT-SNI/GS 8 13 [pasta: Exposição de Paris, Lisboa; Orçamentos diversos; n°22].

LEITE, Eduardo (1937b) - [carta]. 1937-08-28. *Tendo explicado verbalmente a V. Excias a razão porque, no orçamento que apresentei para a execução de azulejos....* [Manuscrito]. Acessível em DGLAB/ANTT, Lisboa. Arquivo SNI, cx-1413 [Correspondência recebida], PT-TT-SNI/GS 8 8 [pasta: Exposição de Paris; Lisboa; Pavilhão; n°13].

LÖFGREN, Orvar (1993) - Materializing the Nation in Sweden and America. *Ethnos*. Ano/vol. 3-4, n.° 58 pp. 161-196.

MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona; RIBALTA, Jorge, ed. (2008) - *Public Photographic Spaces: Exhibitions of Propaganda from Pressa to The Family of Man 1928-55*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Cat. exp. "Universal Archive: The Condition of the Document and the Modern Photographic Utopia", apresentada no MACBA, Barcelona, out. 2008 a jan. 2009, e Museu Coleção Berardo, Lisboa, mar. a maio 2009.

MATOS, Helena (2004) - *Salazar: A propaganda: vol. 2 1934-1948*. [S.l.]: Temas e Debates.

MEDICUS, Philip (1937) - *Paris International Exposition, 1937* [Filme]. Realização de Philip Medicus. [S.l.: s.n.]. 1 filme em bobine (38:29 min.): color., sem som; 16mm. (Prelinger Archives/Library of Congress, acessível em https://archive.org/details/0367_HM_Medicus_Collection_Paris_International_Exposition_1937).

MEDICUS, Philip (1940) - *New York World's Fair, 1939-40* [Filme]. Realização de Philip Medicus. [S.l.: s.n.]. 7 filmes em bobine (06:17:57 min.): color., sem som; 16mm. (Prelinger Archives/Library of Congress, acessível em https://archive.org/details/0666_HM_Medicus_collection_New_York_Worlds_Fair_1939-40_Reel_1_13_01_14_00).

MENDES, F. Carneiro (1940) - *A Exposição do Mundo Português* [Filme]. Realização de F. Car-

neiro Mendes. [S.l.: s.n.]. 1 filme em bobine (10:46 min.): color., sem som; 16mm. (Acessível nos arquivos da Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, id CP-MC: 7000346).

MENESES, Filipe Ribeiro de (2009) - *Salazar: uma biografia política*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

MENEZES, António de (1938) - *A Aldeia mais Portuguesa de Portugal* [Filme]. Produção SPAC. Realização de António de Menezes. Lisboa: 1 filme em bobine (23:33 min.): preto e branco, son.; 35mm. (Acessível nos arquivos da Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema id CP-MC: 7000326). MILÚ ([1943?]) - *A Minha Casinha / Cantiga da Rua do filme "O Costa do Castelo"* [registo sonoro]. ["A Minha Casinha", música e letras de] Silva Tavares e António Melo; ["Cantiga da Rua", música e letras de] João Bastos e António Melo; orquestra de Fernando de Carvalho. London: Parlophone. 1 disco sonoro: 78 rpm. Da banda sonora do filme "O Costa do Castelo" de 1943. DP 18.

MIMOSO, João Manuel (2011) - Origem e Evolução do Galo de Barcelos. *Olaria: Estudos Arqueológicos, Históricos e Etnológicos*. Barcelos: Câmara Municipal de Barcelos. n.° 4 (2008-2011). pp. 144-161.

MONTEIRO, Campos (1929) - *Entre-Douro-e-Minho*. Lisboa: Imprensa Nacional.

NOTÍCIAS ILUSTRADO (1929a) - Exposição de Sevilha: A Pintura Modernista que decora os Salões. *O Notícias Ilustrado*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade. Ano/vol. I (série II), n.° 37 (24 Fev. 1929). p. 17.

NOTÍCIAS ILUSTRADO (1929b) - O Salão de Festas do Pavilhão Portuguez em Sevilha: As decorações de Jorge Barradas. *O Notícias Ilustrado*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade. Ano/vol. I (série II), n.° 41 (24 Mar. 1929). p. 4.

NOTÍCIAS ILUSTRADO (1929c) - Portugal na Exposição de Sevilha: Um trabalho que honra a Indústria Nacional. *O Notícias Ilustrado*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade. Ano/vol. I (série II), n.° 46 (28 Abr. 1929). p. 17.

NOTÍCIAS ILUSTRADO (1929d) - A Semana Portuguesa em Sevilha. *O Notícias Ilustrado*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade. Ano/vol. II (série II), n.° 71 (20 Out. 1929). p. 25.

NOTÍCIAS ILUSTRADO (1931) - A Festa das Quinze Nações: V° Congresso da Crítica. *O Notícias Ilustrado*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade. Ano/vol. III (série II), n.° 171 (20 Set. 1931). p. 15.

NOTÍCIAS ILUSTRADO (1932a) - António Ferro. *O Notícias Ilustrado*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade. Ano/vol. IV (série II), n.° 194 (28 fev. 1932). p. 15.

NOTÍCIAS ILUSTRADO (1932b) - Salazar na imagem. *O Notícias Ilustrado*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade. Ano/vol. V (série II), n.° 237 (25 Dez. 1932). pp. 12-13.

NOTÍCIAS ILUSTRADO (1932c) - Uma admirável obra de propaganda de Portugal em Paris. *O Notícias Ilustrado*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade. Ano/vol. IV (série II), n.° 196 (13 mar. 1932). p. 15.

NOTÍCIAS ILUSTRADO (1934a) - O Grande triunfo artístico de Corina Freire em Paris. *O Notícias Ilustrado*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade. Ano/vol. VII (série II), n.° 319 (22 Jun.1934). pp. 10-11.

NOTÍCIAS ILUSTRADO (1934b) - Os Pauliteiros de Miranda do Douro. *O Notícias Ilustrado*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade. Ano/vol. VI (série II), n.° 291 (7 Jan.1934). p. 1.

NOTÍCIAS ILUSTRADO (1934c) - Portugal no Estrangeiro. *O Notícias Ilustrado*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade. Ano/vol. VII (série II), n.° 307 (29 Abr.1934). pp. 12-13.

NOTÍCIAS ILUSTRADO (1935a) - As grandes marchas dos bairros populares. *O Notícias Ilustrado*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade. Ano/vol. VIII (série II), n.° 366 (16 Jun.1935). pp. 10-11.

NOTÍCIAS ILUSTRADO (1935b) - Folclore e Etnografia. *O Notícias Ilustrado*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade. Ano/vol. VIII (série II), n.° 349 (17 Fev.1935). p. 14. [Recorte de imprensa]. Acessível em DGLAB/ANTT, Lisboa. Arquivo SNI, cx-666 [Recortes de imprensa], PT/TT/SNI-GS/20-20-1/10 [pasta: Etnografia (1935-1938)]. Indica erradamente a data "16-2-1934".

NOTÍCIAS ILUSTRADO (1935c) - A inauguração do Bairro da Lisboa Antiga. *O Notícias Ilustrado*.

Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade. Ano/vol. VIII (série II), n.º 365 (9 Jun.1935). pp. 10-11.

NOTÍCIAS ILUSTRADO (1935d) - O Concurso de Montras. *O Notícias Ilustrado*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade. Ano/vol. VIII (série II), n.º 366 (16 Jun.1935). p. 16.

NOTÍCIAS ILUSTRADO (1935e) - O esplendoroso Desfile da Corte de D. João I. *O Notícias Ilustrado*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade. Ano/vol. VIII (série II), n.º 366 (16 Jun.1935). pp. 12-13.

NOTÍCIAS ILUSTRADO (1935f) - O torneio medieval nos Jerónimos. *O Notícias Ilustrado*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade. Ano/vol. VIII (série II), n.º 366 (16 Jun.1935). pp. 4-5.

NUNES, Luís (1939) - *Nova-York: 1939* [Filme]. Produção PORTUGAL. S.P.N, Secretariado da Propaganda Nacional. Realização de Luís Nunes. Lisboa: [s.n.]. 1 filme em bobine (7:53 min. aprox): preto e branco, son.; 35mm. (Acessível nos arquivos da Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, integrado no filme “Escola de Exposições” id: CP-MC 7001503).

Ó, Jorge Ramos do (1999) - *Os anos de Ferro: O dispositivo cultural durante a “Política do Espírito” 1933-1949*. Lisboa: Editorial Estampa. Publicação com base na Dissertação de Mestrado em História, Fac. de Ciências Sociais e Humanas da Univ. Nova de Lisboa.

O JORNAL (1937) - Portugal na Exposição Universal de Artes e Technicas, Pavilhão modesto mas digno.... *O Jornal*. [Brasil?]. (08 Jan. 1937).

OCIDENTE (1938) - A Aldeia mais Portuguesa. *Occidente: Revista Portuguesa*. Lisboa: Ano/vol. 2, n.º 5 (Set. 1938). pp. 318-319.

OCIDENTE (1939a) - Portugal na Exposição de São Francisco. *Occidente: Revista Portuguesa*. Lisboa: Ano/vol. 5, n.º 12 (Abr. 1939). pp. 172-173.

OCIDENTE (1939b) - Prémios da Exposição de Paris de 1937. *Occidente: Revista Portuguesa*. Lisboa: Ano/vol. 4, n.º 11 (Mar. 1939). pp. 531-532.

OLIVEIRA, Alexandre Costa (2018) - «O Fecho da Abóbada»: *O Museu de Arte Popular e a ação do Secretariado da Propaganda Nacional*. Orient. Joaquim Pais de Brito. Lisboa: Escola de Ciências So-

ciais e Humanas, ISCTE/IUL. Dissertação de Doutoramento em Antropologia [texto policopiado].

PARIS 1937 EI, Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne (1937) - *Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne. Paris, 1937: Catalogue général officiel*. 2ª ed. Paris: [imp. M. Déchaux].

PARIS 1937 SPE, SERVICES PORTUGAIS DE L'EXPOSITION (1937) - [boletim]. 1937-10-14. *Le Portugal a l'Exposition, n.º9*. [Manuscrito]. Original copiado sobre papel timbrado a 2 cores (vermelho e verde) no cabeçalho (título) e rodapé (morada da Casa de Portugal). Acessível em DGLAB/ANTT, Lisboa. Arquivo SNI, cx-1517 [Correspondência recebida], PT-TT-SNI/GS 8 11 [pasta: Exposição de Paris; Ronéo; n.º42].

PAULO, Heloísa (1996) - Ferro, António Joaquim Tavares (1895-1956). In ROSAS, Fernando, dir.; BRITO, J. M. Brandão de, dir. - *Dicionário de História do Estado Novo*. Vendas Novas: Bertrand Editora. vol. 1, pp. 355-357.

PEIXOTO, António Rocha (1900) - As Olarias de Prado: Etnografia Portuguesa: Indústrias Populares. *Portugalia: Materiaes para o estudo do povo portuguez*. Porto: Imprensa Portugueza. Ano/vol. 1, n.º 2 pp. 227-270.

PESSOA, Fernando (1999) - *Correspondência 1923-1935*. Silva, Ed. M. Parreira da. Lisboa: Assírio & Alvim.

PINTO, Augusto; FERRO, António; FERREIRA, Paulo (1937) - *Quelques Images de l'Art Populaire Portugais*. [Lisboa]: Secretariado da Propaganda Nacional. Publicado por ocasião da Exposição de Paris de 1937.

PINTO, Augusto; NUNES, Emmérico, ilust. (1941) - *Cartilha da Hospedagem Portuguesa: Adágios novos para servirem a tôda a hospedaria que não quizer perder a freguesia*. Lisboa: Edições SPN.

PINTO, Augusto. (1940-) - In *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa; Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia. vol. 21, 40-ap., 9-act., pp. 794, 326, 255.

PORTUGAL. IMC, Instituto dos Museus e da Conservação; [et al.] (2007) - *Cerâmica: Normas de Inventário*. [Lisboa]: Instituto dos Museus e da Conservação.

PORTUGAL. SPN, Secretariado da Propaganda Nacional (1937a) - [listagem]. 1937. I - 20000 exs. *Decálogo do Estado Novo....* [Manuscrito]. Acessível em DGLAB/ANTT, Lisboa. Arquivo SNI, cx-1844 [Exposição Universal de Paris], PT-TT-SNI/GS 8 20, [pasta: Exposição de Paris; Lisboa; Elementos para a confecção do catálogo; n.º83].

PORTUGAL. SPN, Secretariado da Propaganda Nacional (1937b) - [programa]. 1937-10-17. *Théâtre des Champs-Élysées, Gala Portugais....* [Manuscrito]. Acessível em DGLAB/ANTT, Lisboa. Arquivo SNI, cx-1183 [Correspondência relativa à exposição Internacional de Paris em 1937], PT-TT-SNI/GS 8 7.

PORTUGAL. SPN, Secretariado da Propaganda Nacional (1939a) - Facts about the Portuguese Participation. *Portugal 1939*. [S.l.: s.n.]. n.º 1 (Jul. 1939). p. 23.

PORTUGAL. SPN, Secretariado da Propaganda Nacional (1939b) - The Ornamental Window. *Portugal 1939*. [S.l.: s.n.]. n.º 1 (Jul. 1939). p. 4.

PORTUGAL. SPN, Secretariado da Propaganda Nacional (1939c) - Portugal Day at the Fair. *Portugal 1939*. [S.l.: s.n.]. n.º 1 (Jul. 1939). p. 15.

PORTUGAL. SPN, Secretariado da Propaganda Nacional (1939d) - The Portuguese Participation. *Portugal 1939*. [S.l.: s.n.]. n.º 1 (Jul. 1939). p. 4.

PORTUGAL. SPN, Secretariado da Propaganda Nacional ([1938]) - *A Aldeia mais Portuguesa de Portugal: iniciativa do Secretariado da Propaganda Nacional*. Lisboa: Edições SPN. Folheto de apresentação e regulamento do concurso promovido pelo SPN, a 7 fev. 1938.

PORTUGAL. SPN-CS, Secretariado da Propaganda Nacional (Chefe de Secretaria) (1937) - [Carta]. 1937-02-15. *Acuso a recepção do officio de V. Ex.ª n.º 359, de 13 do corrente e venho comunicar-lhe que ha com certeza equivoco....* [Manuscrito]. Acessível em DGLAB/ANTT, Lisboa. Arquivo SNI, cx-2082 [Exposição Universal de Paris], PT-TT-SNI/GS 8 23, [Lisboa; Elementos para o Recheio das Salas; n.º9-1 (laranja)].

PORTUGAL. SPN-DA, Secretariado da Propaganda Nacional (Director-adjunto) (1937) - [Carta]. 1937-01-28. *Pelo Snr. Francisco Lage, encarregado de organizar a Sub-Secção “Arte e Industrias*

Populares”...[agradecimento a Jorge Barradas pela cedência de dois galos de barro pintado]. [Manuscrito]. Acessível em DGLAB/ANTT, Lisboa. Arquivo SNI, cx-2082 [Exposição Universal de Paris], PT-TT-SNI/GS 8 23, [Lisboa; Elementos para o Recheio das Salas; n°9-1 (laranja)].

PORTUGAL. SPN, Secretariado da Propaganda Nacional; FERRO, António (1937) - *Le Portugal à l'Exposition Internationale de Paris, 1937*. Lisboa: [Editorial Ática].

QUADROS, António, pref. (1957) - Quem foi António Ferro. In FERRO, António - *Saudades de Mim: Poemas*. Lisboa: Livraria Bertrand. pp. 9-38.

RIBEIRO, António Lopes (1937a) - *Paris 1937* [Filme]. Produção PORTUGAL. S.P.N, Secretariado da Propaganda Nacional. Realização, texto e locução de António Lopes Ribeiro. Lisboa: [s.n.]. 1 filme em bobine (8:57 min.); preto e branco, son.; 35mm. (Acessível nos arquivos da Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, integrado no filme “Escola de Exposições” id: CP-MC 7001503).

RIBEIRO, António Lopes (1937b) - *Noite Portuguesa na Exposição de Paris* [Filme]. Produção PORTUGAL. S.P.N, Secretariado da Propaganda Nacional. Realização de António Lopes Ribeiro [?]. Lisboa: [s.n.]. 1 filme em bobine (3:58 min.); preto e branco, son.; 35mm. (Acessível nos arquivos da Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema id: CP-MC 7001440).

RIBEIRO, António Lopes (1941) - *A Exposição do Mundo Português* [Filme]. Produção PORTUGAL. S.P.N, Secretariado da Propaganda Nacional. Realização, texto e locução de António Lopes Ribeiro. Lisboa: SPAC/Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas. 1 filme em bobine (1:02:29 min.); preto e branco, son.; 35mm. (Acessível nos arquivos da Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, id CP-MC: 7000344).

RICHARD, René (1933) - Quand on est célibataire.... *Comédia*. Paris: Ano/vol. 27, n.º 7595 (25 Nov. 1933). p. 4.

RODRIGUES, António (1995) - *António Ferro: Na Idade do Jazz-Band*. Lisboa: Livros Horizonte. Publicação com base na Dissertação de Mestrado em História de Arte Contemporânea, Fac. de Ciências Sociais e Humanas da Univ. Nova de Lisboa, 1986.

RODRIGUES, Elisabete Muga (2008) - *O Galo de Barcelos: Do Mito, do Símbolo, do Ícone*. Orient. Carlos Bártolo. Lisboa: Faculdade de Arquitectura e Artes, Universidade Lusíada. Dissertação de Mestrado em Design [texto policopiado].

ROSAS, Fernando (1996) - Salazar, António de Oliveira (1889-1970). In ROSAS, Fernando, dir.; BRITO, J. M. Brandão de, dir. - *Dicionário de História do Estado Novo*. Vendas Novas: Bertrand Editora. vol. 2, pp. 861-876.

SALAZAR, António Oliveira (1933 [1935]) - Propaganda Nacional. In *Discursos, 1928-1934*. Coimbra: Coimbra Editora. Discurso proferido na sede do Secretariado da Propaganda Nacional, no acto da sua inauguração, Lisboa, 26 out. 1933. pp. 257-264.

SALAZAR, António Oliveira (1938 [1943]) - Comemorações Centenárias. In *Discursos e Notas Políticas, vol. III, 1938-1943*. Coimbra: Coimbra Editora. Nota oficiosa da Presidência do Conselho sobre a comemoração dos Centenários da Independência e da Restauração (publicada nos jornais em 27 de Março de 1938). pp. 39-58.

SALAZAR, António Oliveira (1949 [1951]) - «A regar! A regar!». In *Discursos e Notas Políticas, vol. IV, 1943-1950*. Coimbra: Coimbra Editora. Discurso proferido na inauguração da Barragem Salazar, vale do Sado, 29 mai. 1949. pp. 397-400.

SALAZAR, António Oliveira (1951 [1949]) - O Meu Depoimento. In *Discursos e Notas Políticas, vol. IV, 1943-1950*. Coimbra: Coimbra Editora. Discurso proferido por ocasião da Conferência da União Nacional e início da campanha para a reeleição do Presidente da República, Palácio da Bolsa, Porto, a 7 Jan. 1949. pp. 349-381.

SALAZAR, António Oliveira (1997 [1919]) - A minha resposta (No processo de sindicância à Universidade de Coimbra, 1919). In CRUZ, Manuel Braga da (org. e pref.) - *Inéditos e Dispersos I: Escritos Político-Sociais e Doutrinários (1908-1928)*. Venda Nova: Bertrand Editora. Carta de resposta ao processo de sindicância à Universidade de Coimbra, em 1919. pp. 235-250.

SALES VIANA, Eurico de; JÚRI PROVINCIAL DA BEIRA-BAIXA (1939) - Relatório do Júri Provincial da Beira-Baixa: V- Da Indústria, da Habitação e do Traje. *Ocidente*. Lisboa: Ano/vol. 5, n.º 13 (Mai. 1939). pp. 392-404.

SAN FRANCISCO 1939, the Golden Gate International Exposition (1939) - *The Official Guide Book of the Golden Gate International Exposition: San Francisco Bay*. San Francisco: The Crocker Company.

SANTOMASSIMO, Gianpasquale (2005) - Propaganda. In GRAZIA, Victoria de, ed.; LUZZATO, Sergio - *Dizionario del fascismo*. Torino: Giulio Einaudi editore. vol. II, pp. 433-437.

SANTOS, Vitor Pavão dos, coord.; MUSEU NACIONAL DO TEATRO (1999) - *Verde Gaio: Uma companhia portuguesa de bailado (1940-1950)*. Lisboa: IPM / Museu Nacional do Teatro. Cat. exp. apresentada no Museu Nacional do Teatro, Lisboa, abr. 1999. a mar. 2000.

SEGURADO, Jorge (1937) - [Carta]. 1937-01-28. *Paris, 28 de Janeiro de 1937; Meu Caro Ferro, Faça votos [...] A nossa obra cá vai....* [Manuscrito]. Acessível em DGLAB/ANTT, Lisboa. Arquivo SNI, cx-1413 [Correspondência recebida], PT-TT-SNI/GS 8 8 [pasta: Exposição de Paris; Lisboa; Pavilhão; n°13].

SELZ, Jean (1938) - L'Art Populaire. *Arts et Métiers Graphiques*. Paris: Arts et Métiers Graphiques. n.º 62 (Mar. 1938). pp. 42-47.

SILVA, Manuela Parreira (2008) - Ferro, António (1895-1956). In MARTINS, Fernando Cabral, coord. - *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Editorial Caminho. pp. 280-282.

TOM, Thomaz de Mello (1937) - [Carta]. 1937-10-02. *Em resposta à sua carta de 28 de Setembro, na qual me faz algumas perguntas [...] creio que o maestro....* [Manuscrito]. Duplicado dactilografado. Acessível em DGLAB/ANTT, Lisboa. Arquivo SNI, cx-1954 [Exposição Universal de Paris], PT-TT-SNI/GS 8 21, [pasta: Gala Portuguesa; n°60].

TYMKIW, Michael (2018) - *Nazi Exhibition Design and Modernism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

UNAMUNO, Miguel de (1935a) - Junto al Cabo de la Roca. *Ahora*. Madrid: [s.n.]. Ano/vol. VI, n.º 1399 (21 Jun. 1935). p. 5.

UNAMUNO, Miguel de (1935b) - Lisboa y Toledo. *Cara y Caretas*. Buenos Aires: [s.n.]. Ano/vol. XXXVIII, n.º 1927 (7 Set. 1935). pp. 44-46.

UNAMUNO, Miguel de (1935c) - Nueva Vuelta a Portugal I. *Ahora*. Madrid: [s.n.]. Ano/vol. VI, n.º 1409 (3 Jul. 1935). p. 5.

UNAMUNO, Miguel de (1935d) - Nueva Vuelta a Portugal II. *Ahora*. Madrid: [s.n.]. Ano/vol. VI, n.º 1417 (12 Jul. 1935). p. 5.

UNAMUNO, Miguel de (1935 [1985]) - ;Ay, Portugal de mis recuerdos de esperanzas! [pub. orig. em *Bandarra*, ano I, n.º 14 (15 Jun. 1935)]. In DIOS, Ángel Marcos de, ed. - *Escritos de Unamuno sobre Portugal*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português. p. 286.

VIANA, António Manuel Couto (1988) - *Gentes e Cousas d'antre Minho e Lima*. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo.

VILLEBOEUF, André (1939) - *Le Coq d'Argent: Voyage au Portugal*. Paris: Les Éditions de France.

VOLOVITCH, Marie-Christine (1982) - As organizações católicas perante o movimento operário em Portugal (1900-12). *Análise Social* [em linha]. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. vol. XVIII, n.º 72-73-74 (3.º, 4.º, 5.º 1982) pp. 1197-1210. [Consult. 19 Mar. 2012]. Disponível em WWW: <url:http://analise-social.ics.ul.pt/documentos/1223460947D9xJJ7gs1Ci35FA8.pdf>.

VOZ (1943) - Nova Pousada de Turismo. *Vóz*. Lisboa. (25 Ago. 1943). [Recorte de imprensa]. Acessível em DGLAB/ANTT, Lisboa. Arquivo SNI, cx-736 [Correspondência recebida], PT/TT/SNI-GS/20/27 [pasta: Pousada de São Martinho (1943)]. A anotação manuscrita do recorte por lapso indica 1948.